

الدكتور عبد الله خضر حمد

# مناهج النقد الأدبي

## السياقية والنسقية



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

جميع الحقوق محفوظة لـ

دار القلم

للطباعة و النشر و التوزيع



Airport Road - Near Al  
Mostapha School - Bdeir Bldg  
Tel : (+961 - 1) 556976 / 8  
Fax : (+961 - 1) 555 077  
P.O.Box : 11 - 3874  
Zip Code : 11072150  
Beirut - Lebanon

طريق المطار - خلف مستشفى الساحل  
قرب مدرسة المصطفى - بناية بدير  
هاتف : (+ 961 - 1) 556976/8  
فاكس : (+ 961 - 1) 555077  
ص.ب. : 3874 - 11  
الرمز البريدي : 11072150  
بيروت - لبنان

[www.alkalam.com](http://www.alkalam.com)

[info@alkalam.com](mailto:info@alkalam.com)

جميع حقوق الملكية الأدبية و الفنية محفوظة © لدار القلم بيروت - لبنان و يحظر طبع أو تصوير أو ترجمة أو إعادة تنضيد الكتاب كاملاً أو مجزأ أو تسجيله على أشرطة كاسيت أو إدخاله على الكمبيوتر أو برمجته على أسطوانات ضوئية إلا بموافقة الناشر خطياً.

Exclusive rights by ©DAR AL KALAM Beirut-Lebanon. No part of this publication may be translated, reproduced, distributed in any form or by any means, or stored in a data base or retrieval system, without a prior written permission of the publisher.

# إهداء

إلى من تعهداني بالتربية في الصغر، وكانا لي نبراشا  
يضيء فكري بالنصح، والتوجيه في الكبر أمي، وأبي....

إلى من شملوني بالمطف، وأمدوني بالعمون، وحفزوني  
للتقدم، زوجتي وابنائي....

إلى إخوتي، وأخواتي.. رعاكم الله.

إلى كل من علمني حرفاً، وأخذ بيدي في سبيل تحصيل  
العلم، والمعرفة.

إليهم جميعاً أهدي ثمرة جهدي

وننتاج بحثي المتواضع.

عبد الله خضر



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

﴿وَقُلْ رَبِّ زِدْنِي عِلْمًا﴾

«صدق الله العظيم»



## المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على خاتم الأنبياء والمرسلين نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين أما بعد:

إن هذا البحث يتناول المدارس النقدية الحديثة، وعارضاً للأسس التي سادت مرحلة نشوء النقد الأدبي الحديث ولكيفية تطورها لاحقاً، كما أن هذه الدراسة تتوجه إلى المهتمين بمسألتني التنظير النقدي والإجراء التحليلي أو الممارسة التطبيقية التي جسدتها مناهج النقد الحديث ونظرياته، من باحثين وطلبة علم، إما في الدراسات العليا أو المراحل الأولى، إذ جمعت الدراسة بين الإفادة من المناهج النقدية الحديثة، التي أفادت بدورها من العلوم الإنسانية، ثم أعادت توزيعها بين المنهجية العلمية الصارمة والدراسة الفنية التي تعتمد الذوق المهدّب بالعلم، وعليه فسيسعى هذا البحث الكشف عن التيارات الحديثة والمعاصرة وتقويمها، مع ربطها بجوانب الحداثة في أدبنا المعاصر، فاختصر بدراسة تلك المراكز أو الخلفيات المعرفية، بأسلوب يجمع بين صرامة الأكاديمية وانفتاح الذوق الناقد المدرب على المفاهيم الحديثة، ومحاولة تقريبها للمثقف.

كما أن هذا البحث لا يريد أن يقول كل شيء في هذا الشأن، وليس له أن يدعي ذلك؛ وإن حاول، قدر الإمكان - أن يقارب أكثر المدارس، ويعرف بأكثر الاتجاهات والتيارات، وأن يوضح معالم كل منهج، وملامح كل طريقة، أو نظرية، توضيحاً يعتمد المثال إلى جانب الشرح والتحليل، متجنباً الإطالة والإطناب، حريصاً على الإيجاز والاختصار بدل الإسهاب، متناً لتضخم المادة، ودفعاً للرتابة والإملال.

لكل ما سبق تولدت رغبتنا في اختيار هذا البحث الذي يسعى إلى دعم

الوعي النقدي، وتيسير ممارسة النقد الحديث للمقارئ العربي، وفق النظرية المنهجية، وذلك من خلال هذه الدراسة التي وسمتها بـ (مناهج النقد الأدبي - السياقية والنسقية -).

وعليه وتبعاً لمقتضيات الموضوع فقد ضمّ البحث فصلين يسبقهما تمهيد حول المنهج في اللغة والاصطلاح، وتتلوهما خاتمة:

**الفصل الأول:** اختصر بدراسة المناهج النقدية (السياقية).

**الفصل الثاني:** أهتم بالمناهج (النسقية) وكذلك نماذج تطبيقية في تحليل النصوص الأدبية.

هذا هو جهدي المتواضع قد يصيب وقد يعتريه الخطأ، كأني عمل إنساني فلا تزعم هذه الدراسة لنفسها الكمال، لأن الكمال لله وحده، وإني إذ أحمد الله على مدده وعونه وتوفيقه، أسأله جل وعلا أن يغفر لي ما في هذا العمل من نقص أو تقصير، وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيد الخلق، محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

**المؤلف**



## التمهيد

### المنهج في اللغة والاصطلاح

يختلف معنى كلمة «المنهج» بحسب السياق الذي ترد فيه، وأجمع كثير من الباحثين أن اليونان هم أول من استخدم هذه الكلمة، فهي تعني بأصل وضعها الإغريقي: «الطريقة التي يتخذها الفرد، أو النهج Course الذي يجريه ليسرع به إلى تحقيق هدف معين، فالمريض مثلاً حين يستهدف الشفاء من مرضه يشرب الدواء بنظام معين، ويمتنع عن أكل بعض الأطعمة، ويخضع للحقن بدواء يصفه الطبيب، وكل ذلك معناه منهج هذا المريض في الوصول إلى الشفاء»<sup>(1)</sup>.

وقد وردت هذه الكلمة في القرآن الكريم بمعنى «الطريق» قال تعالى: ﴿لِكُلِّ جَعَلْنَا مِنْكُمْ فِرْقَةً وَمِنْهَاجًا﴾ [المائدة: 48]، إن كلمة منهج الواردة في الآية الكريمة تعني الطريق الواضح.

ونقابل كلمة المنهج في اللغة الإنجليزية كلمة Curriculum، وهي كلمة مشتقة من جذر لاتيني «Currere» ومعناها «مضمار سباق الخيل»، أي: هي المسار الذي يسلكه الإنسان لتحقيق هدف ما<sup>(2)</sup>.

وجاء في قواميس اللغة لكلمة (منهج) أنها تدل على الطريق الواضح المستقيم، يقول ابن فارس: «النون والهاء والجيم أصلان متباينان الأول:

(1) الأصول التربوية في بناء المناهج، حسين سليمان قورة (1977)، ط 5، القاهرة، دار المعارف: ص 237.

(2) ينظر: المنهج، مفهومه وأصله العامة، د. خالد حنين أبو عمشة (www.alukah.net).

النهج: الطريق، ونهج لي الأمر: أوضحه وهو مستقيم المنهاج والمنهج: الطريق أيضًا.<sup>(1)</sup>..

وقال في الصحاح: «النهج: الطريق الواضح، وكذا المنهج والمنهاج، وأنهج الطريق أي استبان، وصار نهجًا واضحًا بيّنًا، ونهجت الطريق إذا أبنته وأوضحته»<sup>(2)</sup>.

وقد ورد في المعجم الوجيز (مادة نهج) «نهج الطريق - نهجًا: وضع واستبان، ونهج الطريق: بيّنه، وسلكه، ويقال: نهج نهج فلان: سلك مسلكه، وانتهج الطريق: استبانته وسلكه، واستنهج سبيل فلان: سلك مسلكه، والمنهاج: الطريق الواضح والخطة المرسومة، ومنه: منهاج الدراسة، ومنهاج التعليم ونحوهما، (ج) مناهج، والمنهج: منهاج (ج) مناهج»<sup>(3)</sup>.

وتعود كلمة منهج Curriculum في اللغات الأجنبية الحديثة إلى الكلمة اللاتينية Currere وتعني (حلبة السباق) التي يتنافس فيها المتنافسون للوصول إلى نقطة الفوز، فإذا ما نظرنا إلى منهج أي مؤسسة تعليمية نجده بآته عبارة عن مجموعة من الخطط والنظم التي تولّف وحدة كبيرة تهدف إلى نقل التلميذ من محطة إلى أخرى عبر سلسلة من الإرشادات والمعارف والمهارات التي تفيده في حياته في المستقبل، وفي داخل المؤسسة التعليمية نجد التلاميذ يتنافسون من أجل النجاح والتفوق في المواد الدراسية<sup>(4)</sup>.

### المنهج في الاصطلاح

هو «مجموعة الركائز والأسس المهمة التي توضح مسلك الفرد أو

(1) معجم مقاييس اللغة - بن فارس - كتاب النون.

(2) مختار الصحاح - الرازي - ص: 681.

(3) معجم اللغة العربية (1989): المعجم الوجيز، ص 636.

(4) المدخل في إعداد المناهج الدراسية، وليد عبد اللطيف هوانة، الرياض، دار المريخ، 1988: ص 32.

المجتمع أو الأمة لتحقيق الآثار التي يصبو إليها كل منهم<sup>(1)</sup>.

إن المسح بوصفه إطاراً علمياً يساعد على كشف جماليات النصوص وفهم مكوناته وأبعاده الدلالية هو: «طريقة في البحث توصلنا إلى نتائج مضمونة أو شبه مضمونة في أقصر وقت ممكن، كما أنه وسيلة تحصن الباحث من أن يتيه في دروب ملتوية من التفكير النظري»<sup>(2)</sup>، والمنهج بهذه الواجهة هو لمصاح الإجماعي الذي يساعدنا على كشف بواطن النصوص وحقائقها، لأنه ليس مجرد أداة منهجية فحسب، وإنما يحتزل رؤية خاصة للعالم شارك في تكوينها مجموعة الحفريات السوسيوثقافية وغيرها، أي أدب بني ظهوره، وبالتالي فهو يساعدنا على رصد أبعاد النص الإبداعية<sup>(3)</sup>.

وإذا كان المسح في تعريفه المتداول يتمثل في مجموعة من المفاهيم واستصورات المتصله والأدوات والحضرات الإحراية التي تنصلي إلى شحه ، فإن الإشكالية تظهر عند صعوبة ترتيبها وتسقيها بالشكل الذي يحتمل تؤدي إلى النتيجة المشوذة، ولما كان «النص عالم مهول من العناصر اللغوية المتشبكة»<sup>(4)</sup>.

وقد أصبح التعامل مع هذه المادة أشد تعقيداً وتداخلاً - لكونها تستمر عن أطوارها والأساق الثقافية والمعرفية الأخرى - مما جعل الكثير من النقاد يتساءلون: هل من منهج لفهم النص ومقده؟، ومن هنا تبرز هذه الإشكالية في الصراع الممتد بين اتجاهين اثنين:

**الاتجاه الأول:** يرى أن النص الأدبي حقل لمعلول سابق يسعى الكشف عن دلالاته بربطه بسياقه الخارجي، ويدخل في هذا المجال (المسح

(1) العلامة الشيخ عبدالرزاق عبيدي ومعاليم منهجه الأصولي - مجلة البحوث الإسلامية - ع' 58 - ص: 300

(2) ينظر: المساهج النقدية المعاصرة 2004، حلام الجيلالي: 2

(3) ينظر: بصيرة مصابيح، : تجليات المنهج اللغوي الجمالي عند مصطفى ماصف (www.diwanaalarab.com)

(4) الحقيقة والنكير - من البيروية إلى الشريعة، عبد الله محمد العناني، ص14

image

not

available

## الفصل الأول

المناهج النقدية السياقية  
(دراسة النص من الخارج)

image

not

available

image

not

available

image

not

available



العمل، أي عن المفكرة الأساسية التي تعد هدف هذا العمل، بمعنى أن فكر القارئ ينتقل مع لغة المؤلف حسب تسلسلها الزمني ومع ما تثيره هذه اللغة في نفسه من علاقات وروابط<sup>(1)</sup>، ومن المقرر أن: «للعلاقات الخارجية قيمتها وأهميتها، فلا يصدر العمل الفني عن فراع فكري أو اجتماعي، إذ لا بد من مبدع ولا بد لهذا المبدع من موقف اجتماعي من قضية فئة، ومن هنا يستشرف في الندرس الأدبي دور هذا المبدع في إنتاج النص وصياغته لجمالية. ثم يظهر دور النواحي الاجتماعية التي أثر في المبدع والعمل الفني على السواء»<sup>(2)</sup>.

سنستنتج مما سبق بأن النقد السياقي يعتمد الاستقاطات السياقية والأحكام الدوقية والملايسات الخارجية في تحديد مقاصد النص ودلالته وفيها يستعين الناقد في قراءاته للنصوص بالملايسات الاجتماعية والثقافية ونفسه وبحروفه. فالتسقية تساؤل الأبعاد الخارجية المؤثرة في نص وهذه الأبعاد تتعلق بكاتب النص وبيئته وقارئ النص وزمن النص:

### 1 - البعد التاريخي

وهو ما يتعلق بزمن الكاتب والبيئة التي نشأ فيها والتي انعكست بالطبع على سطور النص الداخلية.

### 2 - البعد النفسي

وهو ما يتعلق بشخصية الكاتب نفسه وانعكاسها على جو النص.

### 3 - البعد البيئي

وهي بيئة الكاتب والتي تنعكس بكل تأكيد على مسرح الأحداث وعنصر المكان وطبيعة الشخصيات بالعمل الأدبي.

(1) إبراهيم، بعد الرواية، (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، ص3، مكتبة عرب، القاهرة 1998.

(2) العالم، حول دراسة النص الأدبي، ص194، مجلة جامعة دمشق، المجلد 11، عددان (44 - 43)

image

not

available

image

not

available

image

not

available

وبعد المنهج التاريخي أول المناهج النقدية ظهوراً في العصر الحديث، فقد ارتبط بفكر الإنساني وبالنص الأدبي له، وانتقل من العصور الوسطى إلى العصور الحديثة لقد تبلور المنهج التاريخي داخل المدرسة الرومانسية واشتق عنها، فالرومانسية هي التي بلورت وعي الإنساني بالزمان، وتصوره للتاريخ، ووضوح فكرة التسلسل والتطور والارتقاء، والقضاء على فكرة الدورات الزمنية، والحركة الانتكاسية للزمان والتاريخ التي كانت تصنع لعصور الدهية في الماضي ونظر إلى الحاضر باعتباره محلاً ونهياً وهذه هي فكرة الكلاسيكية، هذا التصور التاريخي هو الذي عكس نظرة الكلاسيكية التي ظلت تؤمن بأن الأدب والابداع ما هو إلا محاكاة Imitation للأقدمين، وأن أدبهم يمثل النموذج الأرقى في مجال التطور التاريخي<sup>(1)</sup>

ومن مثله النضيقية لهذا المنهج مثلاً، دراسة الأطوار التاريخية لشعر العرب في الأدب العربي أو شعر الطبيعة أو أي عرض من أعراس الأدب الأخرى فبعد أن نتج هذا العرض منذ نشأته المعروفة، ونجم بصورة في أقصى ما يستطيع من مصادره وتربيتها تربية تاريخية بعد تحريرها ويستند إلى نفسه، ونجم آراء المدوقين والنقاد على اختلاف عصورهم بهذا النوع من الأدب، ثم يدرس جميع الظروف التي أحاطت ببلث الأطوار وأثر فيها<sup>(2)</sup>

ومن أبرز النقاد الذين مثلوا لهذا المنهج

1- سانت بييف (\*) sainte beuve (1804 - 1869م)

بعد سانت بييف من أبرز النقاد الذين يمثلون هذا المنهج، فقد رأى أن النقد علم اجتماعي مثل التاريخ الطبيعي للأدب، وعليه فقد اهتم بييف بسيرة الكاتب، ودرس النص على ضوء سيرة هذا الكاتب وحياته الاجتماعية، كما أعطى أهمية قصوى لقدرة القارئ على تلقي العمل الأدبي وإعادة تنظيمه، وقد تجاوز بييف نقد سائقيه حين تجاوز المعرفة المباشرة لحياة

(1) ينظر: صلاح فصل، مناهج النقد المعاصر، القاهرة، دار الآفاق العربية، 1997م، ط1، ص 24 - 26

(2) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، 147.

(\*) سانت بييف، هيوليت تين (فرسيان).

image

not

available

image

not

available

image

not

available



الاجتماعية، والحروب، إلى غير ذلك، فالبينة على هذا النحو تؤثر في ذات الأديب المبدع من جهة، وفي عمله الأدبي من جهة أخرى.

3 - **العصر:** فهو الفترة التاريخية الخاصة، إذ يمكن تأمل أثر الزمن في الأ، واع الأدبية والأشكال، وبخاصة إذا لم تنحصر هذه الأعمال الأدبية في لحظة محدودة، وامتدت لقرون عديدة كالذي نلاحظه بين أدب القرون الوسطى والعصر الحديث، فلا يحى تأثير الممارسات الإبداعية في جنس من أجناس الأدب في ممارسات العصور التالي لها، وقد حصر «تير» هذا العمل في نطاق الأدب الواحد، وقد أوضح تأثير هذا العمل بأمثلة من الأدبين الفرنسي والإيطالي، ويمكن أن يمثل له - في نطاق أدب العربي - بتأثر «الحريري» في مقاماته الأدبية «بديع الزمان الهمذاني»، حيث سار على نهجه أو احتدى حدوده بدافع الميراث الثقافي، والأسس الفنية التي ورثها عنه<sup>(1)</sup>.

وتجدر الإشارة بأن التراث النقدي العربي قد حمل الكثير من المقولات النقدية، التي يمكن أن تدرج في إطار هذا المسحج، وإن جاءت في صورة حثرية تمثل طبيعة العصر الذي قيلت فيه. فمن ذلك على سبيل المثال:

1 - تحليل ابن سلام الجمحي للين شعر هدي بن زيد، وسهولة مسطقه بأه: «كان يسكن الحيرة ويراكز الريف»<sup>(2)</sup>. وتفسره لقله الشعر في مكة والصائب بقلة الحروب، فهو يقول: «وبالطائف شعراء وليس بالكثير، وإنما كان يكثر الشعر بالحروب التي تكون بين الأحياء، نحو حرب الأوسوالمخزرج، أو قوم يعيرون ويعار عليهم، والذي قلل شعر قريش أنه لم يكن يسهم نائرة ولم يحاربوا»<sup>(3)</sup>.

2 - تفسير ابن الأثير لما تميز به شعر الشعراء المحدثين من ابتداع

(1) ينظر: النقد العربي ومناهجه بقلم الدكتور جميل هداوي، بحث منشور

www.wo.iiu.edu

(2) طبقات محول الشعراء، (ج 1/ 140)

(3) طبقات محول الشعراء. (ج 1/ 259)

image

not

available

image

not

available

image

not

available

التي تقلل من درجة الثقة بها مثل التلف والترويز والتحير، لذلك فإن الاستقراء الناقص يؤدي بنا إلى خطأ في الحكم، ومن الاستقراء الناقص الاعتماد على الحوادث البارزة والظواهر العلة التي لا تمثل سير الحياة الطبيعي ولمضرب مثلاً لذلك، عندما درس الدكتور / طه حسين شعر المجنون في العصر العباسي في كتاب «حديث الأربعاء» اتحد دليلاً على روح هذا العصر، وحكم مثل هذا كان يقتضي دراسة سائر فنون القول في هذا العصر، في سائر فنون التفكير، في سائر مظاهر الحياة، مع دراسة مستندات تاريخية شاملة عن كل ملابسات تلك العترة، قبل إصدار حكم على روح العصر كالحكم الذي أصدره الدكتور<sup>(1)</sup>.

ومثل آخر عبد الله الأستاذ العقاد في كتابه «العقريات» على صبح حوادث بارزة في تاريخ بعض الشخصيات - بعضها غير مقطوع بصحته - لتصوير «شخصية» بطلها، ولهذه الحوادث دلالتها من غير شك، ولكن استعراض سلسة حياة هذه الشخصية أضمن بصحة تصوير الشخصية

والأحكام الجازمة في المنهج التاريخي خطيرة، فلا يستطيع فرد واحد مهم كـت إمكانياته اذهية والعمية وقدراته أن يجمع ويضم نكن عصور التاريخ، إذن فالطريق والترحيل وترك الباب مفتوحاً أسلم من الجرم والقصع.

ومثال الأحكام الجازمة: كقولهم: «كثرة الجواني هي السبب في انتشار العناء»، «اتساع نفوذ الفرس هو الذي أوجد شعر المجنون والعمريات» «عزل الحجاز عن السياسة هي التي خلقت العزل هناك».

هذه الأحكام وأمثالها عرضة للخطأ لما فيها من الجرم، ولاقتصارها على سبب واحد لوجود ظاهرة أدبية أو اجتماعية، وقبلما يكون للظاهرة الواحدة سبب واحد، ولا بد من دراسة مجموعة الظروف التاريخية والاجتماعية والسياسية والفكرية والاقتصادية والشخصية التي لا بدت هذه الظواهر وسبقتها.

(1) ينظر: النقد الأدبي أصوله ومناهجه، ص 148، 149

image

not

available

image

not

available

image

not

available



وأبي هلال وابن رشيق، أو التخصص في الرواية كأبي علي الفارسي في «الأمالي»، وابن عبد ربه في «العقد الفريد»، وأبي الفرج الأصبهاني في «الأعاني»، والثعالبي في «اليتيمة».. لم ينحوا من المزج بين هذا وذاك ولكن المنهج التاريخي كان في المجموعة الأخيرة أوضح.

#### الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث

تجلى الاتجاه التاريخي في النقد العربي الحديث لدى عدد من القاد مثل عدس محمود العقاد في كتابه (شعراء مصر وبيئاتهم في الحيل المعاصي)، وده حبيب في كتابه (حديث الأربعاء) و(مع المنسي)، وفي (حديث الأربعاء) درس أثر البيئة الحجازية وبيئة نادية في إنتاج العرب الصريح في عصر بني أمية. فقد درس ده حبيب أثر بيئة اسرف في العصر الأموي وأثر رغد العيش الذي تحقق لعدد من الأسر الحجازية مما أنتج نوعاً من العزل اللاهي المترف، في حين كان أثر البيئة البدوية والظروف سبسية والاقتصادية يحلق نوعاً مختلفاً من القيم والأعراف المعنوية تختلف عن بيئة الحجازية، مما أدى إلى شوء نوع جديد من العزل هو العزل العذري. وقد حظي المنهج التاريخي مثله مثل كل المناهج بمجموعة من المؤيدين وأخرى من الرافضين وثالثة من المتوسطين في قبوله أو رفضه والمؤيدون يرون فيه مسيحاً محاكياً لقوانين العلم وألبه وبخاصة في مجال الدراسة العلمية الأكاديمية التي تخصص كل شيء للدراسة والتحصر وملاحظة أم وفصوه ميصفون من الاعرف بأن الحضارة الأدبي ما هو إلا بيئة لغوية وعلاقات تشكيلية وجمالية ورؤية مجازية لا يجوز مفارقتها من خارج سياقها أو تفويتها بعين. عن أثرها الجمالي والسمي والتركيب على داخلها للكشف عن أسرارها لمية وتحليلاتها الجمالية القائمة على مبدأ العلاقات التشكيلية.

أما المتوسطون فيعترفون بما للمنهج التاريخي من دور مهم في فهم الطواهر الأدبية وتفسيرها، ولكنهم يرون محدودية المنهج باقتصاره على تفسير تشكّل حصائص اتجاه أدبي في جبل أو أمة كما يمتد في فهم بواعث شوء ظاهرة أدبية ما أو تيار فكري معين ارتبط بالمجتمع أو إحدى ظروفه السياسية أو الاجتماعية أو الاقتصادية أو التاريخيه كما في بروز ظاهرة الشعر السياسي

image

not

available

image

not

available

image

not

available

الأيديولوجيا البرجوازية. ولعل من أبرز المنظرين في هذا السياق ليون تروتسكي الذي بدأ أكثر انفتاحاً في طروحاته من الحرس القديم من الماركسيين، وطالب ألا تعرض الماركسية قيوداً على الفن، وأن للعلم أن يعبر عن همومه الشخصية شريطة أن يحترم حركة التاريخ ويؤمن بعنمية التقدم<sup>(1)</sup>

وللحق فإن الواقعية واقعيات حيث بدأت تسجيلية في (مفهوم الانعكاس)، ثم ما لبث أصحاب النزعة الجديدة أن ناهضوا فكرة الانعكاس التقليدية القائمة على اعتبار الأدب ترجيحاً آلياً وهرنياً لمظاهر الحياة لمحتفلة، مؤكدين أن الأدب وليد رؤية صاحبه الأيديولوجية التي تصنعها الظروف الموضوعية والأوضاع المادية والملابسات المعيشية<sup>(2)</sup>، ثم تطورت إلى واقعية نقدية ثم واقعية اشتراكية. وإذا كان تروتسكي يعد مقدم التيار المنفتح فإن الهنري جورج لوكاش (1885 - 1971)، سعى إلى تناول شمولي للإنسان، يأخذ باعتباره الأبعاد الاجتماعية والأخلاقية من غير أن يتجاهل لعد لداخلي الذاتي<sup>(3)</sup>.

#### أسس المنهج الاجتماعي في مجال الأدب

- 1 - ربط الأدب بالمجتمع والنظر إليه على أنه لسان المجتمع، فالأدب صورة العصر والمجتمع، والأعمال الأدبية وثائق تاريخية واجتماعية.
- 2 - الأديب يؤثر في مجتمعه وينتشر به ورؤيته تتبلور بتأثير المجتمع والمحيط والتربية.
- 3 - الأدب جزء من النظام الاجتماعي وهو كسائر الفنون ظاهرة اجتماعية ووظيفة اجتماعية.

(1) ينظر على سبيل المثال: مدخل إلى مناهج النقد الأدبي، ص 66

(2) ينظر: محمد الناصر العجمي، النقد العربي الحديث، تونس، دار محمد علي انعامي، 1998م، ص 111

(3) فليل النقد الأدبي، 218

image

not

available

image

not

available

image

not

available



لبي تعتمد على إثارة، فندرس الأعمال الأدبية على أساس أنها ظواهر اجتماعية تستخدم فيها لغة الأرقام من حيث عدد السجوع وعدد الطبقات ومجموع القراء وهل تحولت هذه الرواية إلى فيلم سينمائي؟، فيحكم هذه الدراسات الأساس الكمي لا الكيفي؛ فلا تملك هذه المدرسة رؤية جمالية في الحكم على العمل الأدبي<sup>(1)</sup>.

ولكن ما لبث هذا المنظور أن تطور وارتبط بشكل ما بالجانب الجمالي، نجد ذلك بارزاً في «حدود حرية التعبير» للباحثة السويدية «ماريت ستان»، فقد وظفت هذه الدراسة التفتيات الإحصائية والسجيرية في علم اجتماع الأدب بشكل مختلف عن السابق؛ فهي تختار ظاهرة محددة هي ظاهرة سقف الحرية التي يمنع بها كتاب انقصة القصيرة على وجه التحديد في مصر في فترة حكمي عبد الناصر والسادات، وهي تتحد مطورها من مصنفات مهجنة حيث ترى أن الإبداع القصصي هو أكثر أشكال الإبداع ربحاً بحركة المجتمع، وأنه عالياً ما يصطده بالسموعات الاجتماعية وهي الممنوعات السياسية، والدينية، والأخلاقية<sup>(2)</sup>.

وأم الشغل الذي يوجه لهذا الاتجاه من الإصافة إلى إعماده لتجانب لوعي للأعمال الأدبية - كما وصفا سابقاً - منه يكتفي برصد الطواهر ولا يتعمق في إمكانية تفسيرها وربطها بعضها، بل ويقيم التواري بين ظواهر غير متجسدة أصلاً؛ لأن الأدب إنشاح تخيلي اداعي يدير نوعاً صيغة الحياه الخارجية، وهذه نقطة ضعف جوهرية تعيب دراسات علم اجتماع الأدب وتجعل نتائج عملها مجرد إصافة لمجموعة من البباد والمعنومات التي نخدم علم الاجتماع ودارسيه أكثر من نقاد الأدب والمتخصصين فيه<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر: مباحث النقد المعاصر: 49 - 50، وينظر: النقد الأدبي الحديث - أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة: 67

(2) ينظر: المصدر نفسه والمصحفه نفسه.

(3) ينظر: المصدر نفسه 54

image

not

available

image

not

available

image

not

available

من إدراك أن الأدب لا يمكن أن يحل محل النشاط الاجتماعي والعكس صحيح، كما أن الأصل في العمل الأدبي، شعراً أم رواية، هو أن يحقق المتعة والإدهاش، وأن يبعث على اللذة ولكن ليس بطريقة مجانية، فالقول برسالة الأدب والتمن ووجود أهداف إنسانية وأخلاقية له، لا يعني إنكار قيمة الأدب الجمالية، وإنما لم يعد العصر الجمالي موسوماً بالإطلاق والمثالية، وإنما هو تنظيم وتنسيق وصياغة لعصره المادية بحيث يخدم الهدف ويدونه لا يمكن بشيء أن يحقق وظفته المنشودة<sup>(1)</sup>

- 1 - سيطرت التوجهات المادية على كل شيء في هذا المذهب، فالهبة الدينية المدة - في نظر الانحاء الماركسي - تتحكم في السيرة نعب التي يعتبر الأدب حره منها، فتزول حرية لأديب لأنها مسه على سيطرة المدة، ومن حيث آخر يعمل هذا المذهب حيث العيبات وأثره نفاع في توجيه الأدباء من خلال الخلوص لله سبحانه واستحضار خشيته في القول والفعل، وهو يتصل بالمرجعية الدينية كجزء من الحكم النقدي<sup>(2)</sup>.
- 2 - يهتم هذا المذهب بالأعمال الشرية كالفصوص والمسرحيات، ويركز النقد على شخصية البطل، وإظهار تموقفها على الواقع مما يؤدي إلى التريب نتيجة الإمراط في التعاؤل، فتصوير البطل يجب أن يكون من خلال الواقع وتمثل الجوهر الحقيقي لواقع الحياة<sup>(3)</sup>.
- 3 - يعلب على أصحاب هذا الاتجاه إفراطهم في الاهتمام بمضمون العمل الأدبي على حساب الشكل، فجاء «علم اجتماع النص» كتعويض لهذا النقص حيث يهتم باللغة باعتبارها الوسيط بين الحياة والأدب، وهي أداة مهم المبدع وإبداعه<sup>(4)</sup>

(1) دروقي العمراني، السابق، ص 289

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث - أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة - 74

(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث - أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة. 75

(4) ينظر: النقد الأدبي الحديث - أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة. 74

image

not

available

image

not

available

image

not

available



للأحلام، فقد استعار النقاد منه العرضيات الأساسية في عمل اللاشعور والتعبير عن الرغبات الكامنة بعملية التداخي association وكيفية تشكل الرؤية في الأحلام بعمليات مثل

- الحفظ المكاني displacement وتتمثل في عدم القدرة على التمييز في الحلم بين اليمين واليسار، والموق والتحت.
- الحفظ الكلامي condensation ويحصل عند اختلاط الأفكار وينتج عنه تعبير ملتوي تحاشيا لإيقاظ العقل الواعي
- الفصل (الفصم) splitting وهو استقلال بعض التجارب عن الوعي وعملها منفصلة عنه في بعض الأحيان.

فيس لنا ان اهتمام «فرويد» ينصب على تفسير الأحلام؛ باعتباره لادبه التي بطل منها اللاشعور، ونظريته التي تعبر بها «شخصية عندها» فكان التناحر بين الأحلام من ناحية والفن والأدب من ناحية ثانية مغرباً لا عتبر الفن مصهراً آخر من مظاهر تجلي لعوامل الخفية في الشخصية الإنسانية، فقد حدد فرويد خصائص الحلم مجموعة من الأوصاف، منها: تكثيف<sup>(1)</sup>، والإزاحة<sup>(2)</sup>، والرمز<sup>(3)</sup>، ثم أدرك أنها هي التي تحكم - أيضاً - طبيعة الأعمال الفنية والأدبية على وجه الخصوص<sup>(4)</sup>.

وبذلك فإن لعمل الفني والأدبي عند فرويد يتكون من محاولة إشباع رغبات أساسية، ولا تكون الرغبة رغبة ما لم يحل بينها وبين الإشباع عائق ما: كالتحريم الديني والحظر الاجتماعي أو السياسي، ولهذا تكون الرغبة

(1) حذف أجزاء من مواد اللاوعي، وحلط عدة عناصر من عناصره في وحدة متكاملة دليل الناعد الأدبي: 334

(2) إبدال موضوع الرغبة اللاوعية المجموعة بأخرى مقبولة اجتماعياً وصرحاً المرجع السابق: 334

(3) نمش أو عرض المكبوت (عائلاً ما يكون موضوعاً حساً) من خلال مواضيع غير جسيه تشبه المكبوت وتوحي به. المرجع السابق: 334

(4) ينظر: مناهج النقد المعاصر 65

image

not

available

image

not

available

image

not

available

خاصة»، وقد كان كتابه هذا بمثابة نقطة الارتكاز الجوهرية لأعمال هذه المدرسة التي تشعبت وتناولت تلاميذها باقي الأجناس الأدبية، فكتب «شاعر عبد الحميد» «الأسس النفسية للإبداع الفني في القصة القصيرة»، وكتبت «سامية الملة» «الأسس النفسية للإبداع الفني في المسرح»<sup>(1)</sup>.

#### ب - أطروحات «كارل يونغ»

إن يونغ هو أحد تلامذة فرويد، إلا أنه حاله حول مبداء في الطاقة لحسسه التي ترجمها إلى «دقة حيوية» وليس «طاقة جنسية»، كما تعامل يونغ مع اللاشعور الجمعي واستنبط منه فكرة «النمادج العليا» التي حلت محل الرموز الفرويدية في تفسير اللاوعي الفردي

إن «كارل يونغ» نقل بحثه من اللاشعور الفردي إلى اللاشعور الجمعي، وشخصية الإنسانية - في نظره - لا تقتصر على حدود تجربتها الفردية، بل تمتد لتستوعب التجربة الإنسانية للجماعة الموعلة في القدم، وأن هذه لشخصية تختص في قراراتها بالنمادج والأنماط العليا التي تحضر في الثقافة الإنسانية عبر الأجيال المختلفة، وتنقل على شكل روايات نفسية موروثة عن تجارب الأسلاف، وتدخل هذه النمادج والأنماط في تركيب طريقة تحليل الإنساني، وطريقة الشعور، وفي منظومة القيم، والمعادية النفسية الإنسانية<sup>(2)</sup>.

وقد رفض «يونغ» معاللات أستاذه «فرويد» في فكرة اللاشعور؛ وذلك كمدلته في تفسير الإبداع الفني في ضوء العقد النفسية، وببلائها الأهمية الكبرى في حياة الفنان والسلوك الإنساني عامة، فيونغ يرى أن الفنان أهم بكثير، بل ربما لا يمكن مقارنته بمرضى الأعصاب، مما أتاح الفرصة لظهور تحليل نفسي جديد للأدب<sup>(3)</sup>، وسعى «يونغ» عوضاً عن ذلك إلى تفصي

(1) ينظر المرجع السابق 69

(2) ينظر: مساهم النقد المعاصر - 73، وينظر النقد الأدبي الحديث، قصايا ومناهج: 84

(3) ينظر. النقد الأدبي الحديث، قصايا ومناهج 85

image

not

available

image

not

available

image

not

available



4 - إظهار شبكة التداعيات ومجموعات من الصور الملحة (ربما اللاإرادية)، وهو استيهام دائم يصعظ بصورة مستمرة على شعور الكاتب.

5 - إيضاح العوامل الاجتماعية التي تلعب دورها في تكوين الشخصية الأسطورية للكاتب، وخاصة مرحلة الطفولة.

### ج - أطروحات «جان بياجيه»

مع بداية لمناهج السبوية حدثت نقلة نوعية في منهج النقد المعتمد على المقولات النفسية، فقد اهتم «جان بياجيه»، أحد مؤسسي الفكر البنوي بعلم نفس الأطفال، ومكمنه تكوّن اللغة لديهم<sup>(1)</sup>، ثم عن «الأكار» لفرسي - أحد رواد الفكر السبوي - ليربط عبر اللغة بين علم النفس والأدب في منهج شديد التماسك، واعتبر أن اللاشعور مبني بطريقة لغوية، وبذلك يعتبر الأدب قرب استجيبات المعوية التي تمثل هذا اللاوعي، فصيح بنية اللغة هي المدخل الصحيح للنقد النفسي<sup>(2)</sup>، ومن أهم من عرض وكتب نظرية «الأكار» عالم عربي هو «مصطفى صفوان»<sup>(3)</sup>.

وبعد ذلك ظهرت ميادين كثيرة في علم النفس، وأخذت تمتد لتشمل دراسة «الذاكرة» وكيفية عملها والقوانين التي تحكم قيامها بوظيفتها، وأصبحت هذه الدراسات تعتمد على جانب فسيولوجي يتمثل في بحث كيفية قيام المخ بوظائفه، وعلى جانب معلمي يرتبط بالتجارب التي تجري على عيّنات مختارة؛ لاختبار كيفية تلقّيها والقوانين الفاعلة في حركة الذاكرة، كل ذلك يصب في فرع جديد يسمى «الدكاء الاصطناعي» من فروع علم النفس التجريبي، وهذا الفرع ذو أهمية بالغة عندما يطبق على النصوص الأدبية؛ لأنها ذات مؤشرات علمية دقيقة لا تشرح لنا كيفية إنشاء النصوص الأدبية،

(1) ينظر: مناهج النقد المعاصر: 75، وبظر: النقد الأدبي الحديث أسسه الجماليه ومناهجه المعاصرة 82

(2) ينظر: مناهج النقد المعاصر 75

(3) ينظر: المرجع السابق. 76

image

not

available

image

not

available

image

not

available

فإن قوة يده وسلاطة لسانه أعزته بالتماس القوة الأدبية لتعويض عما يحسه، وإشعار الناس بقدرته على البطش المعني في مقابل عجزه الخلقى<sup>(1)</sup>.

كما سعى الموبهي إلى استنباط الحصاص النفسية ومظاهر السلوك المتجلية في أشعار أبي نواس، وقد انتهى إلى تفسير تعقيد بالاضطراب الجسماني متصل بطبيعة كونه، نتيجة لإرهاق في حبه وبوبر في عصبه، ولرابطة الأمور الناشئة من تزوج أمه بغير أبيه عقب وفاته؛ مما قاده إلى ضروب من الشذوذ، أبرزها تعلقه بالخمر وإحساسه نحوها إحساس الولد بحو أمه<sup>(2)</sup>.

ومن البقاد العرب الذين قدموا دراسات في هذا المجال: العقاد في كتابه: «أبي الرومي، حياته من شعره»، وطه حسين في كتابه: مع أبي العلاء في سجنه»، وأمين الخولي في كتابه: «البلاغة وعلم النفس»، ومحمد خلف الله في كتابه: «من الوجهة النفسية في دراسة الأدب ونقده»، ومصطفى سويف<sup>(3)</sup>.

ويخطو عز الدين إسماعيل في كتابه «التفسير النفسي للأدب» خطوة أخرى نحو التحليل النفسي للأدب من خلال مجموعة من النصوص باحثاً عن علاقة الكمية والكيفية بين مهج التحليل النفسي والأعمال الأدبية، ليؤكد أن ثمة تعاون وتعاون بين الشاعر والعالم النصائي، ويضرب مثلاً بعالم النفس فرويد وكيف أفاد من شكسبير في تفسيره لشخصية «هملت» ليخلص إلى أنه ليس غريباً على طابع الأشياء أن يفيد علم النفس مثلاً بفرويد من الشعر مثلاً بشكسبير، إذ إن الهدف في كذا التحليل مشترك، وهو كشف أكثر قدر ممكن من جوانب الحياة الإنسانية. بيد أن أبرز ما يمثل جنة عمل عز الدين إسماعيل هو دعوته عدد نماذج هيبة شعرية وروائية ومسرحية، ودراسته طبيعة العلاقات الرمزية القائمة بين عناصر تلك النصوص بحثاً عن أصل تلك

(1) ينظر: المرجع السابق، 88.

(2) ينظر: النقد الأدبي الحديث، قضايا ومناهج، 87.

(3) ينظر: المرجع السابق، 88، وللإستزادة ينظر: النقد الأدبي الحديث أنه الجمالية ومناهج المعاصرة، 86 - 88.

image

not

available

image

not

available

image

not

available



الأولية السريعة، أو الأهواء الشخصية المتحيزة، أو المزاج العردي الخاص، لم يخرجه نتيجة تأمل ودراسة مدققة تعتمد على معايير وصوابط متفق عليها.

ويكون عائقاً هذا النوع من النقد أحكاماً عامة غير معقدة إذ يصف الناقد النص بصفة ما ولا يفصلها، ولا يبين الأسباب التي جعلته يطلقها، كأن يقول: هذه أعظم قصة أو مقال أو هذا أشعر بيت أو أبدعه... ويدكر أسباب سطحية عبر مقسعة لا تكفي أن يحكم عليها بهذا الحكم، وغالباً ما يكون حكم الناقد على حسنة معينة فيعممها على كل النص أو خطأ معين فيعممه. ويتصف هذا النقد بالسذاجة والمبالغة، لأن الناقد به نتيجة اعتدائه المباشرة ولم ينظر في أجزاء النص كلها ولم يهتم بالقواعد التي اتفق عليها العلماء.

وقد ظهر مصطلح «النقد التأثري» في فرنسا، في القرن التاسع عشر لميلادي، وإن كانت هذه الظاهرة النقدية موعده في القدم، فإن لمصطلح ظهر متأخراً، وكان ظهوره طبيعياً، في هذه الحقبة الرسمية، التي شهدت تطوراً ملموساً، في مختلف المجالات الأدبية والنقدية والفنية عامة.

كما مهدت أفكار الناقد «أرنست رينان» الذي صرح بأن الإبداع الفني هو إلا ديث بشي يمثل الحماض الحاد الملهاني للضيعة الإنسانية، وأن كل شيء، يشير الإعجاب والنقد، مما جعل «لومتر» يستفيد من هذه الأفكار لقيمة لاسكمان منهجه النقدي ومما راد من تطور المنهج النقدي التأثري، طابع الصراع، والمعارك الفكرية، التي أثارها «برونتيير» الذي آمن بنظرية «دروير»، بسسنة لتطور الأنواع الأدبية، في الوقت الذي كان «جون لومتر» و«أنتول فروونس» وأتباعهم يؤمنون بالدوق الأدبي، والإحساس به، بدل تفسيه والحكم عليه<sup>(1)</sup>

فيمكن القول بأنها اتجاه في عام يسعى إلى «تقييد الانطباعات الهاربة وحركية الظواهر بدلا من المظهر الثابت.. وهي تحصر وظيفة الفنان في

(1) النقد التأثري خصائصه ومبرانه المنهجية. بقلم د. أحمد طالب

image

not

available

image

not

available

image

not

available

عن طريق اللغة الادعائية ما ترتب من انطباعات مؤثرة على شكل نصوص، يعلب فيها الانطباع على الفكرة الاصلية، وقد صاحب المصباح ظهور فنون الادب المختلفة، وقد ظل قائمة وضروريًا إلى يومنا هذا، وإنه لا يقوم بالعملية النقدية كلها، بل يجب ان تتبعه مرحلة أخرى موضوعية يفسر ويررر فيها لادعائاته بحجج موضوعية يستطيع المتلقي ملاحظتها، وإذا ما وقف الناقد عند المرحلة التأثرية وحسب، فإنه لا يعد ناقدًا، كما وينهض المصباح الانطباعي في مقارنة النصوص على ركنين مهمين هما:

أ - الموضوعية الادبية.

ب - الاستطاق الحر للنصوص.

كما أن «الدائية هي المركز الاساس الذي تخرج منه أليات المصباح الانطباعي»<sup>(1)</sup>.

وقد بني المصباح الانطباعي على أسس، ألا وهي:

#### 1 - الصدق

إن النقاد التأثيرين يهتمون أكثر ما يهتمون بما يسمونه الصدق الذي يعبرونه مبدأ من المبادئ الأساسية التي يقوم عليها اتجاههم وقد جعلوه قضية من القضايا الكبرى التي ناقشوا فيها النقاد التقليديين. فالأدب في نظر هؤلاء النقاد ليس خبرة يكتسبها الأديب بفضل الممارسة بقدر ما هو تعبير عن مشاعر إنسانية، وتصوير لوجهة نظر خاصة نحو الحياة والوجود والناس.

#### 2 - تشجيع المواهب الناشئة

إن الهدف الثاني الذي ألتج عليه محمد الحلوي فهو تشجيع المواهب الناشئة، أو تأكيد الدعوة التجديدية عن طريق تشجيع الأدياء الناشئين المؤمنين بقضية التطور، والأكثر صدقا في التعبير عن عواطفهم ومشاعرهم<sup>(2)</sup>.

(1) محلي الحصاد النقدي - محمد صابر عبد / 274

(2) النقد الادبي الحديث في المغرب العربي د. محمد مصابح، ط2، ص 208 -

image

not

available

image

not

available

image

not

available



كما إن الاتجاهات الانطباعية قد لارمت النقد المسرحي الصحفي في أحد مراحله بشكل بارز وملفت للانتباه، وهذا يعني إن ليس كرسبي أو طباعي له أثر سلبى على العملية النقدية، فكثير من أساندة المسرح والمختصين به من مهتمين ونقاد يمارسون العملية النقدية المسرحية الصحفية مستخدمين أدواتهم الذاتية أو الانطباعية الممسيحة أكاديمياً، وهو ما سرر موضوعه بدهم.

نستنتج مما سبق بأن الانطباعية مرحلة ضرورية وأساسية وأولية في النقد، ولكنه ليس النقد كله، ولا يمكن الاكتفاء به، بل يجب أن تبعة مرحلة أخرى تفسر وتبرر التأثيرات التي تلتفها عن العمل الأدبي - بأصول ومبادئ موضوعية عامة، حتى نستطيع أن نحول ذوقنا الحاص إلى معرفة موضوعية يقلها الغير في ضوء الإدراك العكري<sup>(١)</sup>.

وقد انتقلت الانطباعية إلى النقد العربي بتسميات مختلفة (كالمسح التائري أو الذاتي أو الدوقى أو الانفعالي...)، وقد أجمعت جملة من الدراسات كـ«دراسة الأدب العربي» لمصطفى ناصف، و«المرايا المتجاورة» لحارر مصمور... على أن طه حسين (1889 - 1973) هو رعيم النقد الانطباعي، حتى وهو في عز التحامه «التاريخي» بالنص الأدبي؛ لأنه أدرك أن طبيعة النص الأدبي ليست هي بد المؤرخ، وأن الحصور الانطباعي ضرورة يقتضيها النص الذي يواجه الناقد / المؤرخ، ويمثل ذلك يؤمن تلميذه الدكتور محمد مدور (1907 - 1965) الذي تظل «الانطباعية» الثبت لسفي الكبير في تحولاته المنهجية المختلفة (اللغوية، التاريخية، الأيديولوجية)، ومن بين رواد النقد الانصاعي العربي كذلك نافع لروني يحي حمي (1905 - 1992) الذي دها إلى الانطباعية في مقدمة كتبه (خطوات في النقد)، ومن الانطباعيين النقاد اللساني إيليا الحاوي الذي يتميز بكثرة مؤلفاته النقدية التي بحث في الانصاع الذاتي واللغة الإنشائية، وتدير ظهره بمرجعته العلمية واستوئ الأكاديمي، شأنه في ذلك شأن الناقد

(١) نظر المصدر نفسه؛ التصحيحه نفسه.

image

not

available

image

not

available

image

not

available

### النقد الأسطوري

إن الأسطورة شكلت في القرن العشرين ضاهة قوية في الأدب العلمي الحديث، كما شهدت ساحة الدراسات النقدية المعاصرة اهتمامًا متزايدًا بوظيف ألب الم بهج النقدي الأسطوري (Mythocritique) في مقارنه لمصوص لإبداعية شعراً وشوا، وإن بصوت قيمة هذه الدراسات في مدى تحكمها في نصيب ألبات هذا المنهج، فذلك يرجع أساساً إلى حدته المنهج في حد ذاته واختلاف طرائق استوصيف الأسطوري في الأعمال الإبداعية، نظراً لاختلاف الأجناس الأدبية، ومدى ثقافة المبدع، وقدرته الخفية على الاستمادة من المصادر الأسطورية وبنائها بناءً فنياً يعكس رؤيته الفكرية والفنية. وإذا كانت الدراسات العربية قد شقت طريقها إلى هذا المنهج، فإن الساحة النقدية العربية لا تزال تتلمس أهدافه بخطوات وثيدة؛ إذ لا يزال هذا الحقل المعرهي في الدراسات العربية في مرحلة البداية المتعثرة. وقبل التفصيل في عرض المنهج الأسطوري، نريد الإشارة إلى أن هذا المنهج ليس منهجاً بالمفهوم الأكاديمي المتعارف عليه، بل هو مجموعة خطوات إجرائية في مقارنة مصوص إبداعية وظفت الأساطير<sup>(1)</sup>.

والنقد الأسطوري يتطلب قراءة دقيقة للنص وهو قريب إلى علم النص لتحليله بسهولة العمل الأدبي للجمهور، وهو ليس مقطع النص مع المنهج الأخرى<sup>(2)</sup>، كما أن المنهج الأسطوري يعد من تلك المناهج النقدية التي قدمت نفسها أداة تملك معاتيج النص الأدبي، وأياً كان الجدل الذي دار حول هذا المنهج، الذي يتراوح بين قبول ورفض، فقد وجد هذا المنهج أنصاراً من الذين يدعون إليه، واستطاع أن يقدم تفسيرات وتخريجات مقبلة لمصوص أدبي عاليتها، وقد كثرت في العقود الثلاثة الأخيرة المنهج النقدية التي تنسب آراء ومطلقات خاصة لدراسة الأدب وخصمه، وقد كان المنهج الأسطوري في تفسير الأدب قديمه وحديثه واحداً من هذه الاتجاهات النقدية

(1) معجم المصطلحات الحديثة، نورالدين عشر 186

(2) ينظر: الملامح الأسطورية في رواية الحوات والقصر للطاهر وطاهر، عبدالمسلم منصور 20 (كتاب الكتروني منشور في الشبكة الالكترونية).

image

not

available

image

not

available

image

not

available



أن وظيفة الأساطير والأحلام «الهادفة» ليست مجرد تطهير . بل وظيفتها إعطاء معرفة<sup>(1)</sup>.

وبذلك فإن وظيفة الأحلام عند يونغ هي إعطاء معرفة لأنفسنا، لأنها ليست مجرد تطهير، وإنما هي تعبير ذو دلالة ومعنى، ومن هنا، فالعمل الأدبي عندما يستدعي الأسطورة، فلا بد أن تكون تلك الأسطورة ذات معنى ومعنى . وبذلك، يسمح الأديب عمله بعدد حمائل أعظم وأرقى، وسطوع علم النفس - خاصة عن طريق يونغ - أن يتعمق في الأسطورة، وأن يفسر رموزها التي يستقر معظمها في اللاشعور الجمعي، وهذا ما جعل أحد الباحثين يقول: «علماء النفس يعتبرون الأساطير رموزاً، وتعبيرات عن قوى وعواطف عن بقة يشعر بها الإنسان، هي رموز لحقائق نفسية خالدة. فكل من أوديبوس وشمشون ليست شخصيات تاريخية عاشت على الأرض ما قدر لها أن تعيش، بقدر ما هي رموز للربعات والعواطف والآمال التي تصطرع في نفس الجنس الإنساني عامة»<sup>(2)</sup>.

وإذا كانت الأساطير - من المنظور النفسي التحليلي - تعبيراً عن مشاعر اللاوعي الجمعي وأحلامه وآماله، وإذا كان لأدب صياغة جمالية لهذا اللاوعي، فإن الأدب والأسطورة يلتحمان أحداً وعطاءاً للتعبير عن هذا اللاوعي. وإذا كان بعض العلماء - مثل ليفي شتراوس Lvi Straus - يعتقدون أن للأسطورة مصفاً يعكس مصق العكس الذي نُسجها، فإن يونغ يرى في الأساطير تمثلاً سمادح أولية للتفكير (archetypes) تمكث درستها من معرفة البنية الفكرية لللاوعي الجمعي الذي تظهر بواسطة هذه الأساطير<sup>(3)</sup>.

(1) سيغموند فرويد: تفسير الأحلام، ترجمة جورج طرايشي، مكتبة التحليل النفسي، القاهرة، ص. 16

(2) ويليام ك. ويمراب وكلييت بروكس، النقد الأدبي، ج 4، ترجمة حسام الخطيب ومحي الدين صبحي، مطبعة جامعة دمشق، 1977، ص 21

(3) محمد عصمت حمدي، الكائن العربي والأسطورة، إكس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية القاهرة 1968، ص 59

image

not

available

image

not

available

image

not

available

ويعد «برونال» العالم الذي قام بخطوات إجرائية وعملية تسهل الطريق أمام الباحث في الأساطير، حيث استطاع أن يكشف عن قوانين أو معايير ثلاثة، ويرفص في الواقع مصطلح «قوانين» لأن للآداب مقاومة خيال أية قوانين، يصعب بواسطتها ديمر الأسطورة الأدبية أن يقوى بحصوت منهجية ليقارن النص الموجود أمامه بالأسطورة الأصلية، وأطلق على هذه المعايير اسماء «الشعبي والمصنوع والإشعاع»، فإذا وحدنا هذه المعايير لأسطوريه في النص فهذا يعني أن هناك أحداثا جديدة، وحوادث خاصة لا يمكن ضغطها داخل قوانين عامة<sup>(1)</sup>.

وقد دعم «هانري باجو» (D. H. Pageaux) هذه النظرية، إذ يؤكد أن لنص شعبي يكون كنه أسطوري (إشعاع)، أو يجمع الأساطير على شكل حكايات متتابعة (مطابقة)، أو نجد حضورا للأساطير مترسبة في أعماق النص يمكن استحضارها من خلال بعض الإشارات التاريخية أو بعض سمات الأبطال، أو تشظى في سيل من الرموز (تجلي)<sup>(2)</sup>.

وعلى رأي «برونال»، فإننا عرفنا الأساطير بفصل النصوص الأسطورية التي تعتبر قبل نصية أو خارج نصية، لأن العلاقة المتوحدة بينهم ليست في الكتابة، وإنما تظهر مع حياة البشر الذين يروونها ويمارسونها وفق عقدااتهم الدينية، كما يرفض فكرة النظر إلى العناصر الأسطورية في النص كأنها ليست ذات قيمة أو معنى، بل بالعكس فإنه يجعل منها المطلق الأساس لإقامة أي فرضية نقدية أسطورية، كما يجعل من العصر الأسطوري داخل النص مدخلا لكل تحليل نقدي لذلك النص؛ لأن العنصر الأسطوري يمتلك دائما إشعاعا يعم النص مهما كان وجوده باهتا<sup>(3)</sup>.

(1) Pierre Brunel. Mythocritique, p. 72.

(2) D H Pageaux, la littérature générale et comparée, ed Armand colin Paris, p. 105

(3) Pierre Brunel. Mythocritique, p. 81-82.

image

not

available

image

not

available

image

not

available



للصورة في شعر ما قبل الإسلام «أبرز هذه الدراسات حتى وقتها من وجهة نظر البحث على ضوء المعايير السابقة (الحلو من الاطباعية، والتوثيق، وتكامل الرؤية المسيحية)، حيث قدمت دراسته على ضوء هذا المسح رؤية متكاملة لشعر الجاهليين على أساس فهم واضح لطبيعة تصويره فيه مع العودة إلى بدايات النمو «الميثوديني» والكشف الأثارية»<sup>(1)</sup>.

وعلى الرغم من جودة قيمة ما وصلت إليه هذه الدراسات، فإن فروصها في بعض الأحيان تحتاج إلى توثيق بعودة أشمل إلى العنود الأركيولوجية وبعوثة لفهم الأساطير السامية<sup>(2)</sup> يكثر إشباع هذا المسح في عرب، وقد بات يلاقي هذا المسح الرضى والاستهواء في بعض كثير من الدارسين والنقاد العرب، وهذا المسح يُوظف في صغاه في كثير من الدراسات العربية، لني قد كتبت بتطبيق هذا المسح على بعض نصوص الشعر الجاهلي كما فعل الدكتور نصرت عبدالرحمن في كتابه (الصورة الفنية في الشعر الجاهلي) والدكتور علي البطل في كتابه (الصورة في الشعر الجاهلي)<sup>(3)</sup>.

ودراسات دم بها الدكتور إبراهيم عبدالرحمن والدكتور أحمد كمال ركي وكن هذه الدراسات تقوم على تحليل النص من خلال أسطورية الأدب كربط المرأة بالحصب وعادة الشمس وحيوانات الصحراء ونجوم السماء، وعند البعض رمز الشمس وقد كان يوظف هذا المسح عند البعض<sup>(4)</sup> منهم

(1) النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ماضي في (قراءة ثابثة لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007

(2) المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي: 256 - 257

(3) عبد الفتاح محمد أحمد - المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي دراسة مدية، (ط1)، دار المناهل للطباعة والنشر، 1987، ص (91)

(4) ينظر التفسير الأسطوري للنصوص الأدبية في: عبد الفتاح محمد أحمد - المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، مرجع سابق ص (92 - 205)؛ أحمد كمال ركي - دراسات في النقد الأدبي، (ط1)، مكتبة لبنان ناشرون - بيروت، 1997، ص (304 - 351)، وهب أحمد رومية، مرجع سابق ص (33 - 400)، أحمد العمري - الأسطورة في الشعر العربي قبل الإسلام، (ط1)، سبيل للنشر، القاهرة، 1995؛ نصرت عبدالرحمن - الواقع والأسطورة في شعر «

image

not

available

image

not

available

image

not

available

- 7 - تتصل الأسطورة بالجانب الديني (أفعال طقوسية...).
- 8 - تكون الأسطورة مقدسة، وذات سلطة عظيمة على عقول الناس وبموسمهم<sup>(1)</sup>
- ويصيف صالح بن حمادي خاصية أخرى، هي اتخاذ الأساطير شكل الأحبار ال تي تفسر أصل بعض الأشياء وعلة ظهورها إلى الوجود<sup>(2)</sup>

### نشأة الأساطير وبواعثها

قد كان لطائفة من الباحثين فصل في استقصاء النظريات المعتمدة بشأن الأسطورة، وتسمية المدارس التي تنتمي إليها، ويكاد يجمع معظم لدرسين على وجود أربع مدارس رئيسية اهتمت بشأن الأسطورة، وهي<sup>(3)</sup>

#### أ - المدرسة التاريخية

إذ ترى أن الأساطير التي وصلت إلينا ليست في أصولها إلا تاريخ لشربة لأوس، توسبت ملامحه الدقيقة وأصغى الحيات الإنساني عبد حو قصصاً، وتاريخ الآلهة ما هو إلا تاريخ لصرا الأبطال، حين كان الإنسان يعجب بالحيرو، ويتطور هنا الإعجاب عبد الأجيال إلى نزعة من التقديس تتلاشى معها الحدود الفاصلة بين حقائق الواقع الإنساني، وحدث الوحد العيبي، فتصل إلى عبادة الآباء، ثم تصل إلى تناسي هذه الأبوّة.

#### ب - المدرسة الطبيعية

ترجع هذه المدرسة كل الأساطير إلى مشأ طبيعي، يتصل بالظواهر الكونية، مثل المطر والزرع والبرق والرعد والرياح، وقد ربط الإنسان القديم

(1) ليل أحمد خليل - مضمون الأسطورة في الفكر العربي، (ط1) دار الطبيعة، بيروت، 1973، ص 80

(2) عباس السواح، الأسطورة والمعنى، ص 14 - 12.

(3) صالح بن حمادي، دراسات في الأساطير والمعتقدات المعاصرة، ط 1، دار بوسلامه للطباعة والنشر والتوزيع، تونس 1983، ص 15 - 14

image

not

available

image

not

available

image

not

available



ويوضح سيلبي في التعريف السابق، الصورة عن الأسطورة الأدبية، إذ يؤكد أن الدراسة الموضوعاتية للأساطير هي وليدة فترة الثلاثينيات، أما تروسون (Raymond Trousson) فيعرف النص الحصوص في المصطلح بـ «أسطورة» و «أسطورة الأدبية» لأن الأساطير لم تصدب إلا في حملات أدبية، أي أما سم تعرف على الشكل الأولي للأسطورة، بل أدركت متفتحة داخل أجناس أدبية وحاملة لحصائص تلك الأجناس؛ فحين عندما نقرأ «إسخيل» (Eschyle)، أو «أوفيد» (Ovide)، أو «فرجيل» (Virgile)<sup>(1)</sup>، لسنا أمام أساطير، بل نحن أمام أدب فيه أساطير<sup>(2)</sup>.

ونرى اختلافات واضحة بين الأسطورة والأسطورة الأدبية؛ فإذا كانت الأسطورة كما سردتها، فالأسطورة الأدبية هي كم سردية، وكيف في، وكيف إبدعي كما تحبب الأسطورة عن الأسطورة الأدبية من حيث السرد الذي تتكون فيه؛ إذ لا تكون الأسطورة إلا عن طريق الحكيم أو السرد، أما الأسطورة الأدبية فنجدتها في مجالات عديدة المسرح، والموسيقى، والأدب... وتتبنى الأسطورة جماعة، ولا يعرف مؤلفها، بينما تكون الأسطورة الأدبية - على العكس - معروفة المؤلف لأن إنتاجها فردي، وهذا ما يعقدها قداستها الجماعية، التي تلت حول الأسطورة وتبناها. ومن جهة أخرى، قد يحتلف النص الأدبي الذي يتضمن الأسطورة الأدبية من مؤلف إلى مؤلف آخر، كما نجد فروقا شاسعة بين المؤلفين؛ لأن النصوص لا تمنع بالقيمة الجمالية الواحدة، على عكس الأسطورة التي تعتبر كلا متكاملة، ويدعم هذه الفكرة العالم «أندري دابيزي» (Andr Dabezies) عندما ينكم عن الاختلافات بين المصطلحين؛ فهو يرى أما بانتقالنا من الشعبي إلى الكتابي، أي من المسموع جماعيا إلى المقروء فرديا، فإننا غيرنا عالمنا. ويضيف هذا الباحث أن «التأج الأدبي يمثل، داخل مجتمع مدس، حقلا

(1) Philippe Selber, qu'est ce qu'un mythe litteraire? p. 112. 2).

(2) Raymond Trousson, themes et mythes, ed Université de Bruxelles 1981, p. 17.

image

not

available

image

not

available

image

not

available

ورآها أشبه بقنو ضخم تحترق فيه الأحيلة المكنونة، والمكبوحة التي تشكل لعقد، وهذه صفة لعميقة من اللاوعي التي اكتشفها بويج هي صفة اللاوعي الجمعي التي تسعني على التحليل الفرويدي؛ لأنها مسته صفة بالكبت والعقد<sup>(1)</sup>

كما ان الإنسان - وفق هذه النظرية - شبكة معقدة من الثقافة وبيولوجيا، فهو المخلوق الوحيد من الحيوانات حمية الذي يرث دريح جنسه جسدياً وعقلياً معاً، فكما يرث جسده الذي تطوّر عبر ملايين السنين أصب ويشكل اللاوعي الجمعي حرة، من الإرث الأساسي الذي يرثه كلّ إنسان، ومن هنا كان هذا النوع من اللاوعي عامّاً وشاملاً ومتشابهاً ودائم الحضور في كلّ إنسان، ويستطيع أن تصوغ هذا الكلام فنقول، إن في أعماق كلّ منا - نحن معشر البشر - إنساناً بدائياً تصدر عنه في أمور كثيرة دون أن نعي، وعن هذا الإنسان البدائي أو اللاوعي الجمعي تصدر الصور لما نرى في الفن والأدب والأساطير والأحلام<sup>(2)</sup>.

### ج - الأصول الأنثروبولوجية الثقافية

عززت جهود علماء (الأنثروبولوجيا)<sup>(3)</sup> هذا الاتجاه في النقد، فقد

(1) ينظر النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ماضي في (قراءة ثانية لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007

(2) ينظر: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى ماضي في (قراءة ثانية لشعرنا القديم)، د. جميل حمداوي/مجلة دروب، 4 يناير 2007

(3) ظهر هذا المصطلح في بريطانيا سنة 1593، وكان المقصود به دراسة الإنسان من جميع جوانبه الطبيعية، والبيولوجية، والاجتماعية. ولذلك ظل حتى الآن يحمل معنى الدراسة المقارنة للحس البشري، إلا أن ترايد البحث وخاصة في المجتمعات الحديثة، أدى إلى تطورات هامة في النظرية إلى الإثنولوجيا، وخاصة في علاقتها بالأنثروبولوجيا، وعدم الاثر، واللغويات، وغيرها من الدراسات التي تتصل بدراسة الإنسان، ولقد تفرعت الإثنوبولوجيا في العصر الحاضر، إلى فروع عديدة، لمعالجة التطور الذي حدث في دراسة الإنسان والمجتمع ينظر محمد عاطف عشت. قاموس علم الاجتماع ط 1، دار المعرفة بجامعة، إسكندرية، 1985، ص 25

تجمعت لديهم كميات هائلة من المواد والموروثات المتصلة<sup>(1)</sup> بالعادات والتقاليد والمعتقدات والأنظمة والأفكار، تشبه فيها أكثر الشعوب بدائية أكثرها تحضرًا، فدافع هذا الاكتشاف إلى الاعتقاد بوحدة النسق الفكري الذي قامت الثقافة البشرية على أساسه وتطورت، وحاول فريزر في صوء هذه (بحدرات الأثروبولوجية أن يكتشف أساف كوية وصيغاف علمية للإنسان في كل زمان ومكان، وبسبب وجهة نظره على الأسطورة التي تكشف عن علاقة الإنسان والكون.

وأعاد ليفي شتراوس عرض مشكلات علم الإنسان (الأثروبولوجيا) ونظر إلى أساطير الشعوب على أنها وحدة لا تختلف من حيث عناصرها الأساسية بين بلد في أقصى الغرب وبلد في أقصى الشرق، وبدلاً من افتراض مهد واحد للأساطير (مصر أو بابل أو الهند) كما افترض كثير من الأثروبولوجيين قبله، أرجع ذلك الوحدة إلى وحدة العقل البشري التي لا تظهر فقط عندما نقارن بين أساطير الشعوب البدائية، بل تظهر عندما نقارن بين ما يسمى بالعقلانية والعقلية العلمية، فالبدائيون يقومون بجميع العمليات الأساسية التي يقوم بها والتحيز لا يختلف اختلاف جوهري عن العلم.

#### د - أصل علم الأديان المقارن

ولعل ما وصل إليه الباحثون، لا سيما في علم الأديان المقارنة، يعدّ مساهمة أصلاً في تعريف مفهوم اللاوعي الجمعي، ويعدو حجة قوية في أيدي معاد هذا المذهب الذين يعتمدون على التفسيرات الدينية في نقد وتفسير الكثير من النصوص الأدبية، كما ينبغي أن نحضر بالذكر الباحث المجري أمريسي إلباد الذي كشف في كتابه (أسطورة العود الأبدي) و(رمزية الطقس والأسطورة) عن أمور تثير الدهشة حقاً. فقد عمل على تحليل أنماط الخبرة الدينية والإنسان عبر تاريخه الممتد من عصور مسحية عامصة حتى عصورنا

(1) المذهب الأسطوري أماء لعلك شذبه النصوص الأدبية، ديسان شعلان

(http://www.arrafid.ac.i) (بصرف بسيط)

الحاصر، فوقف على أساطير الحصارات المختلفة وعند كثير من الشعوب وانقبائل، وحللها، وكشف عن رمزيتها العميقة التي دقت صميت أو أوشكت أن تحفي عن الأنظار، فجلا هذا التشابه الواسع العميق بين ديبات شتى وشعائر دينية لا تكاد تنصل بين أهلها الأسباب<sup>(1)</sup>.

وتتحدد معايير ثلاثة للحكم على موضوعية الدراسات الأسطورية<sup>(2)</sup>

الأول: الخلو من الانطاعية.

الثاني: التوثيق.

الثالث: تماسك المسج وتكامل الرؤية.

ويعتمد المسج الأسطوري الأنثروبولوجي كالمسج النصي على خطوتين أساسيتين إجرائيتين، وهما:

## 1 - الفهم 2 - التفسير

1 - الفهم: ويعني قراءة النص الإبداعي وفهم دلالاته اللغوية ومسامية لمعوية وتمكيك شبكة صوره البلاعية ورموزه الحبيانية ورصد كل المدهم المتكررة والمطرودة وما تنسجه الصور من قيمات وموضوعات متواترة ومتكررة

دبية

2 - التفسير: يأتي التفسير ليقوم بعملية التأويل ضمن التصور لأسطوري باحث عن السمادح العليا ومفاهيم العقل الخاص وروست اللاشعور الجمعي قصد ربطها بالمداح العليا الدائنية والمطرية أي بالثقافة الأولى كما يعتمد الدارس إلى دراسة الرموز والمعدليات والنصير الحبيانية كرواست ثقافية بدائية تذكر الإنسان المعاصر بالإنسان البدائي وتطوراته لحصارية وما سبهما من طقوس مشتركة موروثية وتشكل هذه الأنماط

(1) وهب حمد رومه شعير لفلم واسعد الجديد، مرجع سابق، ص35

(2) عبد الفتاح محمد أحمد - المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، مرجع سابق، ص25

المتعالية «أحد الأسس التي قام عليها التفسير المطي أو التفسير الأسطوري الذي أصبحت مهمة الناقد فيه إنسانية هي المقام الأول، فالناقد لا يكتفي بمجرد البحث عن جماليات العمل الفني ولا يضع شرحه وتفسيره ولا يرضى بيجاد الروابط بينه وبين صاحبه أو أحوال مجتمعه ولكنه يتجاوز ذلك كله حين يبحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الأدبي»<sup>(1)</sup> ويسن لنا من خلال هذه الفولة مجموعة من خطوات المنهج الأسطوري وهي

- 1 - شرح النص وتفسيره
- 2 - البحث عن جماليات العمل الفني.
- 3 - ربط النص بصاحبه وأحوال مجتمعه
- 4 - التعامل مع ظواهر النص لا كظواهر فردية بل كظواهر جماعية.
- 5 - تحديد شبكة الصور العظمية والبدائية ذات الطاقة الحياتية الرمزية والأسطورية.
- 6 - تصوير الممدوح كعبد والأساطير كآلهة التي تشكل مفولات حقوسية وأسطورية
- 7 - البحث عن الماضي الثقافي والاجتماعي والإنساني لهذا العمل الإبداعي.

ومن إيجابيات المنهج الأسطوري أنه يساعدنا في تحليل النص الأدبي أنثروبولوجيا واجتماعيا وثقافيا وإنسانيا، ويساعدنا على تأويل صورته الفنية وشعرية انطلاقا من ربط الحاضر بالماضي، ورصد شبكة الصور التي تتحول إلى رموز وممدوح علما التي تذكر الممدوح بأصونه الإنسانية العظمية وتطبعه

(1) عبد منعم محمد أحمد المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الجاهلي، دار المساهل للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 1987،



وثقافته الأولى. كما يتجاوز المنهج الدلالات السطحية ويعتمد إلى تفكيك الطهر وتجاوره نحو الباطن وذلك باستقراء اللاشعور الجمعي والعقل الباطن وتحويل القصيدة أو النص الأدبي إلى وثيقة أسطورية وأركيولوجية تحفر في الذاكرة وتبش ماضي البشري وتكشف طقوس الإنسان وعاداته وشعائره وثقافته وطبيعته البدائية، هذا، ومن شروط نجاح النقد الأسطوري حنوه من لا يطأ عنه والأحكام الدالة الخاصة للأويل الشخصي، ولا اعتماد على التوثيق، وتماصك المنهج وتكامل الرؤية<sup>(1)</sup>.

بيد أن هذا المنهج له سلبيات تمثل في إهمال الجوانب الفردية للمبدع التي يهتم بها لحداث النفسي الفرويدي، ويقتضي النص أيضاً كسبة وعلامات سيميائية التي يركز عليها المنهجان البنيوي والنسائي والمنهج السيميوطيفي، ويعمل دور المتلقي في بناء النص الذي تهتم به كل من جمالية الثقل وجمالية لقراءة ذلك بعد المنهج الشكلي أفضل المناهج استقدياً؛ لأنه يحيط بالنص الأدبي من جميع جوانبه ومستوياته التركيبية والبنائية (العتبات، والمبدع، والنص، والقارئ)<sup>(2)</sup>.

وبعد ذلك كله يمكن تلخيص أهم إيجابيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص في النقاط الآتية<sup>(3)</sup>:

- 1 - يخلق هذا المنهج في دراسة النص من مفهوم اللاشعور الجمعي وبقي العبادات الكامنة في باطن النص، ولا يحجب صاحبه، بعد أن يرفض الارتكاز الأحادي على الدراسة الوصفية للأدب.
- 2 - هذا المنهج يبرز الصورة، كما يبرز مستويات تناولها ودلالاتها عن كل شعب. فمثلاً من يوظف هذا المنهج يدرك أن الشمس رمز للحصوبة

(1) ينظر: المنهج الأسطوري في تفسير الشعر الحائلي: 206

(2) ينظر: النقد الأسطوري عند الدكتور مصطفى حافي في (قراءة ثانية لشعرا عيسى) (<http://www.dhufaa.com>)

(3) المنهج الأسطوري أداة لعك شعرة النصوص الأدبية، دستان شعلا (<http://www.araafid.ac>). (بصرف بسيط)

المؤنثة عند العرب، بينما هي رمز للرجولة عند اليونان، وهي رمز للإله الأكبر والوحيد عند أحياتون.

3 - هذا النوع من المناهج يحمل توسع الرؤى والتعابير وأنماطها حسب تقدم التعابير الميثولوجية، وتقدم الفهم لطبيعة التعابير الميثولوجية، وتقدم الإدراك للرمز في حياة الإنسان.

4 - يتطلب قراءة نصية فاحصة، فهو يهتم من الناحية الإنسانية بما هو أبعد من الاكتفاء بقيمة الجماليات الداعلية في النص، فهو يهتم بالمتلقي، وبأنماط الأساسية في المجتمع والمتلقي.

5 - إن هذا المنهج، كما يرى سكوت، يسعى لكي يفيد إنسانيتنا، تلك الإنسانية التي تقدر العناصر البدائية.

6 - وهذا المنهج يستطيع أن يفسر لنا كثيرًا من الظواهر، ويربط فيما بينها ربطًا يعجز عنه أي منهج آخر.

7 - هذا المنهج يساعد على معرفة الآخر، بل ومعرفة النفس من خلال تعامل هذا المنهج مع الذات والأصناف الإنسانية واللاوعي الجمعي.

8 - هذا المنهج يستعين بتقنيات علمية حديثة أدبية وعبر أدبية، كما يسعى بمعارف عصره في تفسير نصوصه.

9 - يدّ أحسن تطبيق هذا المنهج وفق معايير الموضوعية، فإنه يقدم نتائج موثقة توثيقًا لا يترك مجالًا للأحكام الانطباعية أو الأهواء الشخصية، مستندًا في سبيل ذلك مما توصل إليه علم الآثار، وما تركه القدماء من أساطير أو تماثيل أو طفوس.

ويمكن تلخيص سلبيات توظيف المنهج الأسطوري في دراسة النصوص في النقاط الآتية

1 - كثيرًا ما ينحتمس أنصار هذا المنهج له، فيخرجون بمقولات دون أسس، ويسعون جاهدين لتدعيمها بعد لبي علق النص، مما يزعج بعض الدارسين أنّ ملحمة جلجامش كانت معلقة على الكعبة دون

إعطاء أدلة على ذلك، كما يرغم العصر الآخر أن جلجامش وهرقل ودا القرنين وموسى الحضر شخصية واحدة دون إعطاء أدلة على ذلك أيضًا

- 2 - المبالغة في تطبيق هذا المنهج على كل نص، تجعل النص يبدو كأنه تاريخ أسطوري، لا نص أدبي.
- 3 - هذا المنهج يبالغ في تعظيم الأعمال الأدبية، ويرفعها إلى مستوى الوصايا أو الكتب المقدسة
- 4 - كما أن هذا المنهج يحفظ من قدر مؤلفي القصص، فيتلاشى الكاتب، ويبقى النص مقدسًا بما يحمل.
- 5 - هذا النوع من المناهج يُبعد القراء عن قراءة التحف الأدبية؛ لأنه يجعل المرء محتاجًا إلى قراءة الكثير من الكتب كي يفهمها، كما أنه محتاج إلى أن يفكر مليًا في كل جملة من جمل العمل الأدبي.
- 6 - قد يبالغ أتباع هذا المنهج، فيجعلون اعتقادات أخرى مكان ما قاله المؤلف على وجه الحقيقة، ويؤولون ما أراد على غير ما أراد.
- 7 - هذا المنهج يجعل الأدب كعامل لعدد من الأساطير، فيعقد العمل جرة من متعته التي تنتهي بمجرد أن يفك الشخص رموز هذا العمل، دون الاستمتاع به، فهو مجرد لعبة رموز.
- 8 - هذا المنهج يلغي الحدود بين الفن والأسطورة، بل بين الفن والدين.
- 9 - هذا المنهج لا يفرق بين الفن الجيد والفن الرديء، فهو يضعهما على قدم المساواة، فكل ما يهتم بالمنهج تفسير باطن النص، وفك رموزه<sup>(1)</sup>.

(1) المنهج الأسطوري أدبه لك شعيرة القصص الأدبية، دسان شعلا



**الفصل الثاني**  
**المناهج النسقية**  
**(دراسة النص من الداخل)**



## المناهج النسقية (دراسة النص من الداخل)

يرى أصحاب هذا الاتجاه بأن النص الأدبي «شكل مستقل، بل هو عالم قائم بذاته، ليست له علاقة مع ما هو خارج عنه وعن السياق الذي يدخل فيه، ومن أن دلالة الأشكال هي من انتواع اوطيعي فقط. معنى هذا أن الأعمار الأدبية في عصر هؤلاء تكسب دلالاتها من أشكالها في حد ذاتها ومن أنصتها لداخلية»<sup>(1)</sup> ومثل هذا الكلام نجدها إلى ما أثاره لعدا القدامى حول مسألة «نقط والمعنى» وذهبوا إلى أن «المعنى مطروحة في الطريق يعرفها العربي والمعجمي وإنما نشأ في إقامة الورق، وتخير لفظ وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة القطع وجودة السبك»<sup>(2)</sup>

ونستطيع القول بأن المناهج النسقية تحاول كشف أبنية النص الأدبي مظهره لأبى التي يحكم إليها وطرق قيامها بوسطها بمعنى واسع دلالة لكنه، وتقتضي عنه هذه المناهج بأن الشعرات المسوومة عن هويات تموقع ومسحة لقوى الدلالة تفصيلاً بصورة النهائية المكونة لمراده لشكل وعصاء العلاقات. ويتطلب تحليل النص وعي العلاقات التي يقيمها في تناصه بدنه وسرورته نحو اسح المعصاءات ترحب لمتعة النحوي المؤسسة لعدم التحلي، وتروم هذه المناهج بلوغ الأفاق الدلالية التي تتضمنها طبقات البنية في تكوثرها على نحو خاص وتحولها نحو فريدة التشكيل المؤسسة على

(1) شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي المعاصر، ص 28

(2) عبد المالك كاجور، النص الأدبي في ضوء الاتجاهات النقدية الحديثة، في مجلة «الذعة والأدب»، جامعة الجزائر، العدد 11، 1997، ص 39

وحدة المتحليل الذهني، وهكذا تقرأ هذه المناهج النص قراءة داخلية انطلاقاً من كونه تشكيلاً لغوياً بغية اكتشاف الطريقة التي تستظم فيها العناصر النصية وتظهر للنظام الذي يصف عليه ويتفاعل في سياقها وسوى هذه المناهج إظهار الأساق المتحركة بالنسبة انطلاقاً من المرايا المبهجة التي تتصدى لتحولات أسق موجب لتفاعلات الرمزية المنتجة لأوضاع دلالة وشكل تفكيك نسبي لموقف نصي يسعى لتجسيد النموذج الكلي الذي تحكم به فاعلية الرؤية والتشكيل، فاختاره النسي الكامنة محثاً عما لم يقله النص يسهم في بناء الوصف الأدبي المهمة استشراف للمفارقة الجمالية وبدوا أساليبهم لنقد الداحي تعدد وفق تعدد أنظار المهتمين بها والمصطلحات المبهجة التي يصدر عنهم في تشكيل الرؤية، فالمناهج الداخلية هي المناهج التي تقارب النصوص مقارنة محايثة دون الحوص في المرجعيات الخارجية، مع تركيز على النص بوصفه بنية لغوية وجمالية مكثفة مداتها وهي دعوة إلى فتح النص على نفسه وعنده أمام المرجعيات، ومنها النقد الشكلاني الروسي وسعد الحديد، وإلى حد ما الاتجاهات الأسلوبية<sup>(1)</sup>، وأبرز المناهج النصية هي: المسهج الشكلاني الذي قام في روسيا وما سمي مدرسة النقد الجديد في الولايات المتحدة والمسهج السائني والمسهج التفكيكي، ويعرف هذا المسهج: «بمفهوم التعامل الداخلي مع النص، وهذا يعني مقارنة النصوص انطلاقاً من معطياتها الذاتية وحسب، فيجري درس هذه المعطيات بعض النظر عن أي عنصر خارج عنها، ويكتفي بها للخروج بفهم للأولويات الخاصة بتراكيب المعاني أو بانتظام صيغ التعبير. لذلك يمكن القول: إن مجال هذا الاتجاه يكاد يتحدد في قطبين أساسيين: عالم المعاني أو مضمون النصوص، وعالم المياني أو الأسلوب المعتمد لتأدية الغرض الذي جاءت هذه النصوص من أجله. وهنا في هذا الاتجاه نجد المسهج الأسلوبية الذي يحصر اهتمامه تقريباً بالصيغ الصية التي يتجدها التعبير، فيدرس أنواع الصور والبيان، ويبحث في أبعاد الأداء المجاري اللاعي والرمزي فيه، بهدف إبرار

(1) ينظر: المناهج النقدية والنظريات النصية، 100 (بصرف بسيط)



قيمة النص الجمالية والابداعية<sup>(1)</sup>، ومفاد ذلك أن هذه المناهج تعين وحدة النسق بطريقة تعطي من قيمة المنظومة النصية على العاصر التي تأتلف منها وتطرح أسئلة عمر قراءة استباقية تقيم دوائرها في إطار النص نفسه إظهاراً للنسبة المهمة على التحولات، وتقارب النص باعتباره تشكيلاً لغوياً يبنى على مرموز تكويبي مداره الأساليب المنتظمة للنسب المائترة على وجه دون آخر. وهكذا يكشف هذه المنهج المرباب السيميائية المهمة على نسبه لدلائله الكبرى بحث عن التعلو النصي، الذي يقتضيه وجود الدلالة المستعينة في عيها عن حضورها، وتعني المناهج الداخلية باختصار ما يمكن أن يطلق عليه النقد الجمالي، الذي يركز أساساً على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها، وأدوية في ذلك دراسة الأوراق والأساليب والصور والاستعارات والرموز والأساليب<sup>(2)</sup>، كما أن هذا الاتجاه يجتذب القارئ إلى دحل العمل، أي نحو مركزه ونفسه الفكري، فهو يحدور في هذا الاتجاه أن يتصاعد مع الأنطاط ويربط بينها ويسكشف دلالاتها، وذلك لكي يصل إلى المعنى الذي يحتمي وراء الأنطاط<sup>(3)</sup>، ويبين ذلك أن تحليل النص الأدبي معناه معالجة لإنتاج الأدبي وتفحص مميزات بنائه، وتفحص مختلف دلالاته في أي دراسة أدبية. وعلى هذا النحو يتميز التحليل عن النقد أو التعليق بمصيرين أساسيين:

أ - اعتبار النص الأدبي أساس ومحمور اشتغاله، فلا يتعرض لصاحبه أو لظروف إنتاجه وإن فعل فمن خلال معطيات النص ذاته.

ب - ابتعاده عن الأحكام وانصرافه عن التقييم مقتصرًا على إظهار السمات الخاصة للعمل الأدبي الذي يدرسه، وبيان مدى جماليته أو شعرية وفراة هذه الشعرية في تمثلها عبر المستويات المتعددة التي ينهض عليها والمعالية المتميزة التي يؤديها<sup>(4)</sup>.

(1) سويدان، أبحاث في النص الروائي، ص 18 - 17

(2) ياسين، التحليل الاجتماعي للأدب، ص 23 - 22

(3) إبراهيم، نقد الرواية (من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة)، ص 3

(4) سويدان، أبحاث في النص الروائي العربي، ص 13

ولهذا إن (أصحاب الداخل نضي) ينظرون إلى النص الأدبي على أنه ظاهرة لغوية بدرجة الأولى ويرقصون بذلك كل المناهج النفسية سباقية كالمسيح النفسي والتاريخي والاجتماعي والرأي عندهم أنه لا يمكن تفسير النص الأدبي اعتماداً على نمية الكاتب وسيرته أو سيرة عصره. فمهمة الناقد هي ولوج النص والتركيز على قوائمه الداخلية وبته العميقة والنص ليس أكثر من مجموعة إمكانات لغوية تركزت بطريقة خاصة في الاعتماد على مجموعة من الأحكام اللغوية البنيوية الرفيعة<sup>(1)</sup>، بل لا يتعدى أن يكون «مجموعة من الحمل»<sup>(2)</sup>، التي تحضن بلوصف الصوتي والتركيبى والدلالي من أبرز ممثلي هذا الأساء جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، التي ترى أن الأدب سبة لغوية معلقة... (وأن) العمل الأدبي ميكانيكيا آلية لغوية مفرغة من كل محتوى اجتماعي أو حصاري أو حمالي أي أن النص لأدبي جهر لغوي بدرجة أولى معلق على ذاته (الأسية الداخلية للنص) ومعروف على أي سياق اجتماعي أو تاريخي<sup>(3)</sup>، ومن جهة أخرى كان للسانيات ديوسير «علم اللعة الذي ترقمه العالم السويسري فريدساند دي سوسير (Ferdinand de Saussure)» لأثر الواضح في شاة وتطور المناهج السقطة، وذلك حين عرف هذا الأخير اللعة على أنها نظام من الإشارات وكشف عن مفهوم «النية» وقد أعيد الكثير من نمكريين أن الباحثين في الأدب «تفرغوا حفظاً حسيماً» من «واجهة النظرية» عندما أخذوا من علم «اللعة مصصيح» بنية شكل سطحي دون ندفة لغوية حقيقية، فعزلوه عن جهازه، فمض «سوسير» ومهمته عنده انعه تمثل في أن يمتز في مختلف الوقائع اللغوية الأسية

(1) الجاحظ أبو عثمان عمرو بن بحر، الحيوان، بحسب عبد السلام محمد هارون، (بيروت: دار إحياء التراث العربي، الطبعة الثالثة، 1969)، ص 131.

132

(2) موريس أبو ماضر، الألية والنقد الأدبي، (بيروت: دار النهار، 1978) ص 31 شكرى هري ماضي، ص 31

(3) حسن خمري، قضاء المتحمل - مقارنات في الرواية - (الجزائر: منشورات الاختلاف، ط 1، 2002)، ص 63

المناسبة، أي ذات الوظيفة، وإذا كانت هناك جدوى من استعارة مفهوم السية في النقد الأدبي فهي تتوقف على إدراك هذه الحقيقة: وهي أنه ليست كل لأسس أدبية يمكن اكتشافها في العمل الأدبي مناسبة، أي ذات وضع منه وحمية في أدب فلسفي أمثلة في الرواية مثلاً يمكن أن تشير إلى شيء في عملية إبداع، أو سيرة المؤلف الذاتية، أو نصيب أيا معلومات عن قصده أو ما كان يشغله وقد تكون هناك بنية أخرى ذات وظيفة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية، أو متصلة بتاريخ الأدب والثقافة<sup>(1)</sup>

وكذلك أخصا البيويين والشكلايين يرفضون المرجعية التاريخية جملة وتفصيلاً، ويرون أن النص بنية ثابتة معلقة تستوحي حركتها من داخلها دون الاكتراث بما هو خارج النص فالحركة التاريخية التي يريدون هي الحركة التي «الزمن فيها يظل زمن الأدب نفسه»<sup>(2)</sup>

وهذا ليس من المصاحح النصية بقدر بلوغ لإطار الكلبي المظم لشفرات نص استشراف لهويات الموقع الساتي الموجه بوظائف نموذج، إن فكيف قوانين البنية تصلنا بالقواعد الكلية المسؤولة عن معنى المعنى مما بعد فتح أدلانه الكمنه وراء الأساق في تراثها وتعاقبها وتأثيرها في لمحموع الكمي. وتكشف هذه المصاحح عن أسئلة يفوقها المنحيل السهي متفصيا أثر شذرات السية في إنتاج فاعلية خاصة تؤسس للحفاء المظهر لعالم لبحلي، وهكذا تنصدي هذه المصاحح لدراسة المجمعات السميائية لمسحة لأدية لأدب موجب لما يصمره النص من مرجعيات يهيم على بحبات بسوء ويتم بسا هويات استموقع لاستعادة ديممه الأسس في محفظ النصي لمحمد شوقي التشكيل وبدد النص<sup>(3)</sup>

(1) ينظر: مناهج تحليل النصوص الأدبية بقلم: فتحي حشايمة، الحلقة الأولى

(<https://eth1330.wordpress>)

(2) R Barthes, lettres Françaises, du 02 mars 1967.

نقلا عن عبد الملك مرتاض، في نظرية النقد، ص 214

(3) ينظر: المصاحح التقليدي والنظريات النصية 101 (بصرف)

وسوف يتناول البحث المناهج النسقية الآتية:

(1) - المنهج البنيوي، 2 - المنهج الأسلوبى، 3 - المنهج السيميولوجى، 4 - المنهج التفكيكي، 5 - المنهج الظاهراتى، 6 - المنهج التداولى، 7 - نظريات النلقى والقراءة والتأويل).

### 1 - البنيوية<sup>(1)</sup>

تشق كلمة (بنية) من الفعل الثلاثى (بنى) وتُعني البناء أو الطريقة، وكلمة ندر على معنى التشبيد والعمارة وتكميمه التي يكون عنها نداء، أو لكيفية التي شيد عليها<sup>(2)</sup>، وفي الحو العربى تناسل نائية بمعنى ونسى على الطريقة التي تُسى بها وحدات اللغة العربية، وتحولات التي تحدث فيها.

ولدت وترددة في النسي ردة في المعنى. فكل حو في اسية يؤدي إلى تحول في الدلالة، والبنية موضوع منتظم، له صورته الخاصة ووحدته الذاتية، لأن كلمة (بنية) في أصلها تحمل معنى المجموع والكل المؤلف من ظواهر متماسكة. بتوقف كل منها على ما عداها، ويتحدد من خلال علاقته بما عداها.

ولقد واجه تحديد مصطلح البنية مجموعة من الاختلافات ناجمة عن تمظهره وتحدثه في أشكال متنوعة لا تسمح بتقديم اسمه مشترك؛ بدأ من حد يباحه رأى في كتابه (النسوية) أن اعطاه تعريف موحّد نسبى رهين بالتفسير المس الشكرة امثله الإيجابية التي تُعطي مفهوم البنية في الصراعات

(1) نصر - نسوة بين الشاة والتأسيس (دراسة نظرية)، ثامر إبراهيم المصاورة (بحث منشور في الشبكة الإلكترونية) (بصرف بسيط)

(2) ينظر: ابن منظور، العلامة أبي الفصّل جمال الدين، لسان العرب، المجلد التاسع، ط1، دار صادر للمشر، بيروت، وإبراهيم أنيس وآخرون، المعجم الوسيط، ج1، ص72، وركريا إبراهيم، مشكلة البنية، دار مصر للطباعة، د.ط، دت، ص32، وعبد الوهاب جعفر، النسوية بين العلم والفلسفة، دار المعارف، مصر، د.ط، 1989م، ص8، ومصطفى السعدى، المدخل المعوي في نقد شعر فرادى بويه، مشاة المعارف، مصر، د.ط، د.ب، ص11

أو في قديم محله أنواع الساب، والبواب المنقذيه التي رفقت بشيء وتصور كل واحد منها مفصل الثيرت القائمة في مختلف العائيم.

فجاء بياحه بعدد لما يعرفه الميعة<sup>(1)</sup> باعتبارها سقا<sup>(2)</sup> من التحولات "يحتوي على فوسيه الخاصه، علما بأن من شأن هذا السقا أن يظل دائما ويزداد ثراء بفضل الدور الذي تقوم به هذه التحولات نفسها، دون أن يكون من شأن هذه التحولات أن تحرج عن حدود ذلك السقا أو أن يستعين بمصدر خارجيه. ويبيجار ونسبة تانف من ثلاث حصائص هي النكبة والتحويلات والصبط الثاني"<sup>(3)</sup>

إذن ملاحظ مما سبق أن جان بياحه لا يُعرف النيوية بالسلب، أي بما تسفده اسبويه؛ لأنه يحتلف من فرع إلى فرع في العنود الحقه والاسبويه، فهو يُعرف في معرفه علميه بين ما يتفقه وما يهدف إليه

ولذلك ملاحظ أنه يركز في معرفه علميه على الهدف لأمر الذي يوجد مختلف فروع المعرفه في تحديد السيه باعتبارها سعب وراء تحقيق معقوسه

(1) حول تعريف جان بياحه بيبه وخصائصها والتي سشرحها بالتفصيل بعد ذلك يرجع جان بياحه، السويه، ترجمة عارف ميمنه وبشير أوبري، منشورات عويد ب، بيروت، 4، 1985م، ص 8، وركرها إبراهيم، المرحع السابق، ص 3، وصلاح فصل، النظرية السيه في السمد الأدبي، مكه الأنحو سصريه، ط2، 1980م، ص 187، 188، وعمر الدين المناصره، علم الشعرية (قراءة موبحية في أدبية الأدب)، دار مجلاوي، عمان، ط1، 2007م، ص 475، 476

(2) سقا في سعه هو ما كان على سعه واحد من كل شيء، ويقدر سقا شيء، سعه وسعب الأثباء، سظم بعضها إلى بعض (راجع المعجم الوسيط)، ونسقا عن سبويه هو سعه سبويه على استقلال ذاتي، يُشكّل كلاً موحداً، ينظر أدب كبروبيل، عصر = سبويه، ترجمة: جابر عصفور، (مسرد المصطلحات، ص 415) كما وضع روبرت شولر مسأله تركيز السبويه على النسقا، ينظر: روبرت شولر، السبويه في الأدب، ترجمة: حنا عبود، اتحاد الكتب العرب، 1977م

(3) ينظر: جان بياحه، المرحع السابق، ص 8.

كامة، عن طريق تكوين مناهاتٍ مكنيةٍ بنعبيها، لا تحتاج من أجل بلوغها إلى العاصر الخارجية

كما ملحظ أن التعريف السابق يتصمّم جملةً من السمات المميزة<sup>(1)</sup> دالةً أولاً سبق من التحولات الحارجه. وثبات لا يحتاج هذا سبق لأي عنصرٍ حارحي، فهو يتطور ويوسع من الداخل، مما يصمّم نسبته استقلالاً وسمح لباحث تعقب هذه البية

أما عن خصائص البية التي أشار إليها جان بياجه في تعريفه فهي ثلاث خصائص كالتالي<sup>(2)</sup>

#### ١ - الكلية أو الشمول

وتعني هذه السمة خضوع العاصر التي تُشكّل البية لقوانين تُعيّر المجموعة كمجموعة، أو الكل ككل واحد.

ومن هذه الخاصية تنطلق البيوية في نقلها للأدب من المسمة القديمة بأن البية تكتفي بذاتها، فتتصّل الأدبي مثلاً هو بية تكون من عاصر، وهذه العاصر تحضغ عواير تركيبة تتعدى دورها من حيث هي روابط قراكية شدّ أحرار الكس لأدبي بعصه التي بعصر، فهي نصمي على الكل خصائص معبرة لخصائص العناصر التي يتألف منها المعص<sup>(3)</sup>.

(1) إلى جانب تلك السمات أو الخصائص التي يحتويها التعريف، فإنه يتضمن كذلك كما يقول جابر عصفور مجموعة من المُسلمات، راجع: أحمد العشيري، الاتجاهات النقدية والأدبية الحديثة (دليل الفارئ العام)، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، 2003م، ص 53-54.

(2) راجع في ذلك هامش رقم (1) ص 4، من البحث بعصه.

(3) ينظر إبراهيم محمود خليل، النقد الأدبي الحديث من المحاكاة إلى التمكيت، دار المسيرة لنشر والتوزيع، ط 1، 2003م، ص 95 وترس هوكر، البيوية وعدم الإشارة، ترجمة: مجيد الماشطة، مراجعة: ناصر حلاوي، ط 1، 1986، ص 13، وديفيد بشيلدر، نظرية الأدب المعاصر وقراءة الشعر، ترجمة: عبد المفصود عبد الكريم، سلسلة الألف كتاب الثاني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1996، ص 61 وما بعدها.

كما إن هذه الخاصية تُررر لنا أن التنبؤ لا تتألف من عناصر خارجية بل كمية مستمدة عن الكل، بل هي تتكوّن من عناصر خارجية حاصلة لفهم بين المعبرة للنسق، وليس المهم في النسق العنصر أو الكل، بل العلاقات القائمة بين هذه العناصر.

## 2 - التحولات

أم عن خاصية التحولات، فإنها توضح الفنان الداخلي لتعبيراته داخل البنية التي لا يمكن أن تظل في حالة ثابتة؛ لأنها دائمة التحول.

ونؤكد ذلك لذلك ترى البنية أن كل نص يحتوي ضمناً على نشاط داخلي، يجعل من كل عنصر فيه عنصراً ذاتياً لغيره ومبني في الوقت ذاته، ولهذا فقد أحدث استبوية هذه السمة بين العناصر لتعبر تحوّل البنية وما قد يعثرها من بعض التعيير<sup>(1)</sup>

كما إن هذه السمة تُعزّ عن حقيقة هامة في البنية، وهي أن البنية لا يمكن أن تظل في حالة سكون مطلق، بل هي دائماً تغلّب من التغيرات ما يتصمّم مع الأحداث المحددة من قبل علاقات النسق أو تعارضاته، وأفكاراً التي يحتويها النص الأدبي مثلاً تصبح بموجب هذا التحول سبباً لبروع أفكار جديدة<sup>(2)</sup>

## 3 - التنظيم الذاتي

أم عن خاصية التنظيم الذاتي، فإنها تمكن البنية من تنصم نفسها كي تحافظ على وحدتها واستمراريتها؛ وذلك بحصوعها بقوانين الكل

وبهذا فيحقق لها نوع من «الانعقاب الذاتي» ونعني به أن تحولاتها الداخلية لا تقوّد إلى أبعد من حدودها، وإنما تولّد دائماً عناصر تنتمي إلى

(1) يسطر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 96، ومحمود أحمد مشيري، المرجع السابق، ص 57

(2) المصدر نفسه والصحيح منها

النسبة بعضها، وعلى الرغم من انعلاها هذا لا يُعني أن تندرج ضمن نسبة أخرى أوسع منها، دون أن تفقد حواصها الذاتية<sup>(1)</sup>.

ويريد أن يصير مثالاً على ما سبق من خصائص النسبة، مثلاً نقاء المهندسين بما أنها تجمع خاص لأشخاص بأعيهم فهي تمثل نسبة، هذه النسبة تسمح بتنوع الأفراد داخلها بين ذكور وإناث، بين شباب وشيوخ، بين متزوجين وغير متزوجين، تنوع لا يعرف التورق الطبقة أو الاختلافات لعددية، ولكنها في الوقت نفسه لا تسمح بدخول من لم يحصل مؤهلاً معين من الدخول فيها.

كما يوحد د حل هذه النسبة أي البقاة قوايين تُطبق على عناصرها، ويوحد بين هذه العناصر صفات وعلاقات مشتركة، يركز عليها النقد أو لدراسة النسبة، وقد احتلت المدارس والنقاد في تلك مفهوم نسبية كما ذكرنا سابقاً، حتى اليوم أنفسهم يجدون يوردون لها تعريفات مختلفة<sup>(2)</sup>، وهي في معناه الواسع «طريقة بحث في الواقع، ليس في الأشياء المرديه بل في العلاقات بينها» وهذا ما ذهب إليه جان بياجه وغيره.

ويرى (ليني شتراوس) أن «النسبة مجرد طريقة أو منهج يمكن تطبيقها في أي نوع من الدراسات تمام كما هي بالنسبة لتحليل النسبة المستخدمة في الدراسات والعلوم الأخرى»<sup>(3)</sup>.

فستر وس يحدد النسبة بأنها «سوق بتألف من عناصر يكون من شأن أي تحول يعرض للواحد منها أن يحدث تحولاً في باقي العناصر الأخرى»<sup>(4)</sup>.

وبلاحظ من خلال التعريف السابق أنه يتعلل وراء الظواهر المختلفة شيء مشترك يجمع بينها، وهو تلك العلاقات الثابتة التجريبية، لذلك ينبغي

(1) ينظر: إبراهيم محمود خليل، المرجع السابق، ص 98-97.

(2) ينظر: إبراهيم السعافين وعبد الله الحياص، مناهج تحليل النص الأدبي، منشورات جامعة القدس المفتوحة، ط 1، 1993م، ص 68-69.

(3) ينظر: عمر الدين الماصرة، المرجع السابق، ص 540.

(4) المصدر نفسه، ص 540 وما بعدها.



تبسيط هذه الظواهر من خلال إدراك العلاقات؛ لأن هذه العلاقات أسط من الأشياء نفسها في تعقيدها وتشعبها.

ويرى (لوسون سب) أن مفهوم النسب في أوسع معناه يشير إلى نظام من علاقات داخلية ثابتة، يُحدد السمات الجوهرية لأي كيان، ويشكل كلاً متكاملًا لا يمكن اختزاله إلى مجرد حاصل مجموع عناصره، وبكلمات أخرى يشير إلى نظام يحكم هذه العناصر فيما يتعلق بكمية وجوده وقوى بين تطورها<sup>(1)</sup>.

ولعل التعريف الأخير يقودنا إلى العلاقة بين الجزء والكل في نظر لسيويين، فهم يرون أن العلاقة بين الجزء والكل ليست مجرد اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تحضغ لقوانين تحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وتنعني هذه القوانين على النسب سمات كنه تختلف عن سمات العناصر كل منها على حدة، كما تتميز عن مجموع هذه العناصر.

ويرى ليونارد جاكسون أن البنية هي «نقطة دراسة ظواهر محددة كالمجتمعات، والعقول، واللغات، والأساطير، بوصف كل منها نظاماً ذاتياً، أو كلاً مترابطاً، أي بوصفها ذاتية، فتتم دراستها من حيث أنساق ترابطها الداخلية، لا من حيث هي مجموعات من التوحيات أو العناصر المنعزلة، ولا من حيث تعاقبها التاريخي»<sup>(2)</sup>.

نحن لا نوافق على مقولة النسبة بأن كل الأشياء تشتمل على أنساق من سربط بين أجزائها، وهي ما نحتاج إلى الدراسة، وليس العناصر الجوهرية كما ذهب إليه جاكسون.

أما في أدبنا العربي الحديث نجد عددًا من النقاد العرب الذين اهتموا بالنسوية في دراساتهم وطقوا مبادئها وأسسها على النصوص التي درسوها، ويؤد أن تشير في هذا المجال إلى ما كتبه موريس أبو ناصر في كتابه

(1) المصدر نفسه، ص 542 وما بعدها

(2) المصدر نفسه، ص 542

(الأسسية والنقد الأدبي في النظرية الممارسة)، وخالدة سعيد في كتابها (حركة الإبداع)، وكمال أبو ديب في كتابه (جدلية الحياء والتجلي)، وعبد الله العدمي في كتابه (الحظيئة والتفكير من البسوية إلى التشريحية)، الذي طبق فيه فهمه للبسوية على شعر حمزة شحاتة.

وكان النقاد العرب - شأن النقاد النيويين العربيين - يعدّون النصّ نصّاً معلقةً على ذاتها ولا يسمحون بتعبير يقع خارج علاقاته ونظامه الداخلي<sup>(1)</sup>.

فهذا عبد السلام المسدي يُعرّف المصحح البيوي بأنه «يعتزم الولوح إلى بسية النصّ الدلالية من خلال بنيته التركيبية»<sup>(2)</sup>.

وكما ترى نبيلة إبراهيم أن المنهج النيوي يعتمد في دراسة الأدب على النظر في العمل الأدبي في حد ذاته بوصفه بناءً متكاملًا بعيدًا عن أية عوامل أخرى أي أن أصحاب هذا المصحح يعتمدون من خلال الدعة على استخلاص الوحدات الوظيفية الأساسية التي تحرك العمل الأدبي<sup>(3)</sup>.

كما عرّفه فائق مصطفى وعبد الرضا على أنه: منهج فكري يقوم على البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتحدة قيمة، ووصفها في مجموع مسطحة من أجل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوصافها الدالة<sup>(4)</sup>.

ويرى كذلك جميل حمداوي بأن البسوية: طريقة وصمية في قراءة النص الأدبي تستند إلى خطوتين أساسيتين وهما: التفكير والتركيب، كما إنها لا

(1) ينظر: إبراهيم السعافين وعبد الله الحياص، المرجع السابق، ص 70.

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، قضية البسوية دراسة ومادج، وررر، نقاغة، تونس، ط1، 1991م، ص 77.

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، بعد الرواية من وجهة نظر الدراسات الدعوية الحديثة، مكتبة عرب، القاهرة، (د، ط)، (د، ت)، ص 44.

(4) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا، في النقد الأدبي الحديث منطلقات وطبيعات، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، د.ط، 1989م، ص 162.

تهتم بالمصموم المباشر، بل تركز على شكل المصموم وعناصره وبنائه لشيء تشكل سقيه النص في اختلافاته وتآلفاته<sup>(1)</sup>.

ويوافق الباحث إبراهيم السعافين فيما ذهب إليه<sup>(2)</sup>، حين ذكر أن البيوية أمة حضارة معينة تنتمي إليها وتجاوز مسجراتها المادية والروحية، إنها ذات صلة وثيقة بحركة الحداثة من جانب، وبالدراسات اللغوية الحديثة ومدرسة النقد الجديد<sup>(3)</sup> من جانب آخر.

بمعنى إن البيوية في النقد الأدبي ثمرة من ثمرات التفكير الألسني وآثاره في علوم اللسانيات المختلفة، مثلما أن صوريها الشكية الأولى ذات قراءة واضحة بحق مدرسة النقد الحديث.

بناءً على ما سبق يمكن تعريف البيوية بأنه منهج نقدي يعني بدراسة النصوص الأدبية من داخلها، أي نبدأ بالنص وننتهي به، كما يرى نقاد هذا المنهج أن لعلاقة بين الحر، والكل ليست محترجة اجتماع مجموعة من العناصر المستقلة، بل إن هذه العناصر تخضع لقوانين تتحكم في بناء العلاقة التي تجمع الأجزاء، وهذا كما أشار إليه لوسيان سيف.

### أصول المنهج البيوي

ظهرت النسوية اللسانية في منتصف العقد الثاني من القرن العشرين مع رائدها (فريدريك دي سوسير)، من خلال كتابه «محاضرات في اللسانيات العامة»<sup>(4)</sup>، الذي نُشر في باريس سنة 1916م، وقد أحدثت هذه اللسانيات اسمولوجية «عربية» مع هذه اللغة والفيلولوجيا الدياكرونية.

(1) ينظر: جميل حمداوي، مقال بعنوان: ما البيوية، دراسات وأبحاث أدبية، موقع على الإنترنت، <http://www.cezgar.com>

(2) يعبر إبراهيم السعافين، مقال بعنوان: إشكالية القارئ في النقد الألسني، مجلة الفكر العربي المعاصر، العددان، 60، 61، 2، 1988م، ص 27، 40

(3) سعد «جديد» حركة نقدية تدعو إلى التحلي عن البحث عن المعايير الحتمية في الآثار الأدبية، وتعتبر أن وظيفة النقد الحتمية هي فهم وتفسير المؤلفات الأدبية عن طريق تحليلها وفق المعايير الشكية واللغوية

(4) وله كتاب آخر بعنوان «دروس في علم اللغة العام» ذلك الكتاب الذي انطلق منه منهج بيوي حيث تمت البيوية بسهولة من اللغة إلى الأدب، فهو لا جدال =

وكان الهدف من الدرس اللساني هو التعامل مع النص الأدبي من الداخل وسجور الخارج المرحمي وأعاره سقاً شعورياً في سكونه وشبهه، وقد حقق هذا المنهج نجاحه في الساحتين اللسانية والأدبية حينما انكب عليه لدرس مهمة كبيرة بلستح به واستعماله منهجاً وبصوراً في التعامل مع الظواهر الأدبية والنصية واللغوية

وأصبح المنهج الببوي أقرب المناهج إلى الأدب؛ لأنه يجمع بين الإسراع وحاصته الأولى وهي اللغة في بنية ثقافية واحدة، أي نفس الأدب بآليات اللسانية بقصد تحديد نيات الأثر الأدبي وإبراز قواعده وأسميته لشكبة وحصية

مظهرت البنيوية في بداية الأمر في علم اللغة<sup>(1)</sup>، وبرزت عند فريدياند دي سوسير الذي يعد الرائد الأول للبنيوية اللغوية عندما حقق المنهج الببوي في دراسته للغة، واكتشاف مفهوم البنية في علم اللغة دفع بارت وتودوروف وغيرهما إلى الكشف عن عناصر النظام في الأدب<sup>(2)</sup>

أما عن نظرية دي سوسير في علم اللغة، فهو يرى أن موضوع علم اللغة صحيح وتوحيد هو اللغة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقد فرق بين لغة ولفظ المطبوعة والمكتوبة، فاللغة أصوات دالة متعارف عيب في مجتمع معين، وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادها، أما الأقوال فكل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة، ولا يكون واحد

في أنه واضح أسس المنهج الببوي، ولكن يأتي بعده لغوي آخر لا يقل عنه تأثيراً في النقد الببوي إن لم يكن أقوى أثراً؛ لأنه أهتم اهتماماً مباشراً بلغة الأدب وهو (رومان جاكوبسون)، وله مقال بعنوان: «علم اللغة وعلم الشعر»

(1) إن مفهوم اللغة عند الببويين تعمي: نظاماً من العناصر التي لا دلالة بالسببة بلباحث، ولذا كان على الباحث أو الدارس تيد تأويل العناصر اللغوية باستعمال المعنى أو الوظيفة في الجملة على نحو المطلق اليوناني من فعل وفاعل ومفعول به، وما إلى ذلك من وظائف في الجملة، ولكن من خلال موقعها في شبكة العلاقات الأضيق والعمودية

(2) ينظر: شكري الماصي، في نظرية الأدب، دار الحداثة، بيروت، ط1، 1986م، ص 190

منها، بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها وبقائها المثاليين<sup>(1)</sup>.

إذن فهي دراسة اللغة لا بد من عزلها واعتبارها مجموعة من الحقائق؛ لأن اللغة كسجل السائق هي نظام إشعاعي (سميويوجي)، أي إن لغة اللغة يهتم باللغة المعينة ولا يلتفت إلى لغة الفرد؛ لأنها تصدر عن وعي ولاها تنصب بالاحتياز الحر.

ومن هنا انطلقت البنيوية من حقل علم اللغة إلى حقل علم الأدب، فسوسير في نظريته كان يفرق بين لغة والأقوال أو بين اللغة كنظام ولغة كاستعمال كلام أو كتابة، فإن السويين يفرقون كذلك في علم الأدب بين الأدب والأعمال الأدبية<sup>(2)</sup>.

أما عن فكرة النظام أو النسق الذي يتحكم بعناصر وأجزاء النص مجتمعة، والذي يمكن أن يظهر من خلال شبكة العلاقات العميقة بين المستويات النحوية الأسلوبية والإيقاعية، فهي مستمدة من فكرة العلاقات النحوية التي تعد أساساً من أسس نظرية دي سوسير والتي وضحتها حين قل بأن اللغة ليست مفردات محددة المعاني ولكنها مجموعة علاقات.

بمعنى إن الكلمة لا يتحدد معناها إلا بعلاقتها مع عدد من الكلمات، بما سبقها وما لحقها، كما إن العلاقة بين صوت الكلمة ومفهومها كما يرى دي سوسير هي علاقة تعسفية بمعنى أنه لا علاقة لمفهوم الكلمة بصوتها بدليل اختلاف صوت هذا الشيء بين لغة وأخرى، إذن فبناء اللغة أو نظامها لا يتمثل إلا في العلاقات بين الكلمات، وهي تمثل نظاماً مترامياً حيث أن هذه العلاقات مترابطة<sup>(3)</sup>.

(1) المصدر نفسه، ص 190 - 191، وجان بياجه، السوية، ص 64

(2) السويون يفرقون الأدب على أنه نظام رمزي يحده نظام فرعه يمكن أن يسمى (الأنواع الأدبية)، أما الأعمال الأدبية هي نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظام بكمية ماء للمريد راجع: المرجع السابق

(3) ينظر: جان بياجه، المرجع السابق، ص 64

وتجدر الإشارة أن السوية كانت في أول ظهورها تهتم بجميع نواحي المعرفة الإنسانية<sup>(1)</sup>، ثم تبلورت في ميدان البحث اللغوي والنقد الأدبي. إذن فالمصيح البيوي هو نموذج تصوري مستعار من علم اللغة<sup>(2)</sup>، عند دي سوسير في المحل الأول بكل ما يلزم من هذا النموذج من نظرة كلية تبحث عن العلاقات الآنية التي تشكل النطق، وتسلم كل التسليم بثبات متعارضة تعارض اللغة، والكلام، والآية، والتعاقب، وعلاقات الجمهور، وعلاقات العباب<sup>(3)</sup>.

فاللغة هي الرحم الأول لنشأة المعيار البيوي، إذ هي عبر هندستها لمتجذدة وتلازمها التوطي مع اللحظة الساريخية تمثل صورة الاسبء كأحسن ما يكون التصوير، فإن المعرفة اللسانية قد استوعبت الفكرة النبوية فجلت ملامحها ووضعت المفاهيم المؤدية لها<sup>(4)</sup>.

ومن أهرر ما استحدثته النبوية هو إدخال عامل النسبية في تقدير الظواهر ونسجها بهيئة عن باموس الإصلاق ندي قيد نعلم السعوي تاريخاً طوبلاً، أم مفتاح هذا التحول وهذا التعبير يتمثل في التعبير السدي علب ن يعتبر به في تحليلها للغة بين الزمن الطبيعي، وهو البعد الموضوعي لتوالي

(1) ومن العلوم الإنسانية التي ظهرت فيها السوية عبر علم اللغة كما ذكرنا سابقاً، فظهرت في مجال علم الاجتماع وهذا عند كل من كنود ليبي شتراوس ولوي ألتوسير الذين قالوا أن جميع الأبحاث المتعلقة بالمجتمع، تؤدي إلى بيويات، وذلك أن المجموعات الاجتماعية تفرغ نفسها من حيث أنها مجموع وهي منضبطة ذاتياً، وظهرت في مجال علم النص وهذا عند كل من ميشال فوكو وجاك لاكان حيث وقفا ضد الاتجاه الفردي في مجال الأساس والإدراك.

(2) قسم البيويون اللغة إلى مستويات كالمستوى الصوتي والمورفولوجي والمورفولوجي وإلى وحدات أصغرهما الموبيم وهو وحدة البناء الصوتي، يلها المورفيم وهو مجموعة من الوحدات الصوتية قد تكون أمى من الكلمة لكنها تدخل في علاقته استبدالية مع العناصر الأخرى

(3) ينظر: إديث كيريويل، عصر السوية، ترجمة حابر عصمور، دار سعاد الصباح، دت، ص 8

(4) ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 14.

الأحداث وتعاقب أجراء الكلام المعتر عن تلك الأحداث، والرمز التقديري الذي هو موقف افتراضي يقوم على القيمة الاعتبارية للأشياء كما تعبر عنه اللغة، وهو الرمز التقديري وهو بالتحديد جوهر الفكرة السيوية وهو بالتالي المعين الذي تستمد منه سطوتها المبهجة<sup>(1)</sup>.

وهناك من النقاد العرب من يرى أن السيوية لها جذور عند نقاد القدماء<sup>(2)</sup>، فعبد القاهر الجرجاني هو صاحب نظرية النظم، وهو يرى أن ليس للفظ في ذاتها - لا في جرسها ولا في دلالتها - بين الألفاظ والمعاني والمعاني هي المقصودة في أحداث النظم والتأليف<sup>(3)</sup>.

ويعقب جودت الركابي بعد هذا الحديث بقوله: «ما رأيكم في هذا الكلام الذي قيل قبل قرون سحيفة على لسان عبقري من عاقرة لعننا، وأية نظرة صائبة في بيان علاقة اللفظ بالمعنى أو بما يسميه نقادنا العرب به (سابق)»<sup>(4)</sup>.

مخلص مما سبق بأن أول من طبق البنيوية اللسانية على النص الأدبي في الثقافة العربية يذكر كلا من رومان جاكسون وكلود ليفي شتراوس على نصينة (القطط) للشاعر الفرنسي بودلير في منتصف الخمسينيات، وبعد ذلك طُفقت البنيوية على السرد مع رولان بارت وكلود بريموند وتودوروف، كما ستتوسع ليدرس الأسلوب بنيوياً وإحصائياً مع بيير غيرو دون أن نسي التطبيقات البنيوية على السينما والتشكيل والسينما والموسيقى والصون وحصوات الأخرى.

(1) المصدر نفسه، ص 14، 15

(2) وذلك انطلاقاً من أن البنيوية تعول على صياغة المعنى، وهو تعويل عرفت العرب مد ابن المقفع (ت 142هـ)، الذي شته المصمى بالذهب والأسلوب الصياغة، وقد يسي الجاحظ (ت 255 هـ)، رأي ابن المقفع فيما بعد، ويلور استباقاً إليه نظرية النظم، ثم جاء عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ)، كما ذكرت في المتن وقد نظرية النظم وحررها بالشواهد

(3) ينظر: جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والبنيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220 - 221، آب 1989

(4) المصدر نفسه

فمن سأسبه إلى استقبالها في الساحة العربية فجاء في أواخر الستينات وبداية السبعينات وذلك عبر الثقافة والترجمة والتبادل الثقافي والتعلم في جامعات أوروبا، وكانت بداية تمظهر النيوية في عالمنا العربي في شكل كتب مترجمة ومؤلفات تعريبية نخبوية.

كما كان تطورها في البلاد العربية تطوراً غير متكافئ فلم يكن النقد مطلعين في كثير من الأحيان على ما يقوم به إخوانهم في الأفطار الأخرى، ونتيجة لذلك تعددت مشارب أحدهم عبد الله العربي معصم يرجع إلى ترجمات انجليزية ككمال أبو ديب، أو إسبانية مثل صلاح فصل، والبعض إلى النصوص الفرنسية وهو الأكثر<sup>(1)</sup>.

فكان استقبالها إذن غير متكافئ كما كان في الوقت نفسه متفاوتاً من قطر لآخر حسب العلاقات التاريخية التي تربط كل بلد عربي بالبلدان العربية، وقد عُرف هذا التيار في مصر مع الناقد صلاح فصل من خلال كتابه (نصيرة لسانه في النقد الأدبي عام 1977م)، وكتابه (علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته)، وفي الأردن أعطى الناقد كمال أبو ديب دفعا لهذا التيار من خلال نشره لكتابه (جدلية الخفاء والتجلي، دراسة بنيوية في الشعر لجاهلي)، وكتابه (النسبة الإيقاعية في الشعر لمعاصر عام 1974م)، وفي تونس والمغرب تكوّن مجموعات من النقاد حول مفهوم السيوية.

ففي تونس عبد السلام المسدي من خلال كتابه (الأسلوب والأسلوبية نحو بديل البني في نقد الأدب)، وكتابه (النقد والحداثة) وكتابه (قصية سيوية، دراسة ونماذج)، أما في المغرب فتوجد كذلك مجموعة من النقاد لهم ترجمات كثيرة لبارت ونودوروف وجنت، وهالك مقالات حول الحداثة العربية في مجال الأدب والنقد، ومن هؤلاء محمد بريدة في كتابه (محمد مسدور ولسنير النقد)<sup>(2)</sup>.

(1) ينظر: محمد ولد بوعلة، النقد العربي والنقد العربي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط 1، 2002م، ص 58.

(2) ينظر: جودت الركابي، مقال بعنوان: أدبنا والسيوية، مجلة الموقف الأدبي، العدد 220 - 221، آب 1989.



أما في لسان فتتمثل هذا التيار الناقدتان يُمنى العيد وكتابها (في معرفة النص)، وحالدة سعيد، وإن تعاوتتا في استخدام المصباح البيوي نظراً؛ لأنهما أقلتا على هذا النقد بعد أن تمرستا مناهج النقد التي سفت رسمت المصباح البيوي.

محاول الفاد العرب الجدد من مثل كمال أبو ديب ويمنى العيد إلى فتح طرق للبحث من أجل مقارنة التيار البيوي بما قدمه التراث العربي من جهد في مجال علم اللغة كالجرجاني، والحليل بن أحمد المراهيدي.

#### الروايد التاريخية للبنوية

تُشير الدراسات إلى أن الروايد التاريخية للبنوية هي مدونة الشكليات الروس التي ظهرت في عشرينات وثلاثينات هذا القرن، وما سمي بمدرسة النقد الجديد في أمريكا، إذ أن هذه المدرسة دعت إلى ضرورة التركيز على العلاقات الداخلية للنص وقالت بأن موضوع الدراسة التاريخية ينبغي أن يحد في ما أسماه جاكسون أدبية الأدب، وتكون الأدب بشكل عام من الأساليب والأدوات التي تميز الأدب عن غيره، أي الخصائص التي تميز ذلك الأدب<sup>(1)</sup>.

فمن هنا انطلقت في مفهومها للأدب بأنه صورة رمزية، أو وسائط إشارية للواقع وليس انعكاساً له بأي حال، كما إنها درست النص بمعزل عن سياقه التاريخي والاجتماعي وعزلته عن الأديب أو الكاتب نفسه، ويقول جاكسون وهو أستاذ أعضاء حلقة موسكو اللغوية والتي أسست المصباح الشكلي: «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب في عمومته وإنما أدبيته أي تلك العناصر المحددة التي نجعل منه عملاً أدبياً»<sup>(2)</sup>.

وعلى الرغم من أنها لم تتحدث عن الواقع الاجتماعي للأدب، ودرست الأدب من الداخل وليس من الخارج ولكنها مقابل ذلك حددت

(1) ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، ص 188.

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 23.

وظيفة الأدب بالإجهار على الألفة والعادية في العالم، أي أن تنسيق عناصر لعمل الأدبي وادوائه تستهدف خلق علاقة معايرة كَيْفِيًا للعلاقات الجماعية بين الإنسان والعالم، ويرى بعض النقاد بأن العروض والمعطيات التي أثمرتها مدرسة الشكليين الروس بخاصة الأدبية، جاءت البسيوية لتطورها وتؤكد صحتها على الصعدين النظري والتطبيقي، وكما تتضح العلاقات الحبيبة بين البسيوية ومدرسة النقد الجديد من خلال مفاهيم أعلامها للأدب<sup>(1)</sup>.

مثلاً إن (عزراً باوند) يرى أن الشاعر كالعالم والشعر ما هو إلا نوع من الرياضيات الفنية، أما (هيوم) فقد رفض ما يسمى بالموضوع الشعري وطالب بالتركيز على القلب الشعري، أما (جون كروانوم) يرى بأن هدف الشعر هو الشعر نفسه، وإذا استحق دراسته فلاه شعر قبل أي شيء، إذن ملحظ مما سبق بأن الساقط في هذه المدرسة يبدأ بالنصر وينتهي به وكذلك الساقط لبسوي<sup>(2)</sup>، ولكن ههنا فرق لا بد لنا من أن نذكره ما بين المنهج الشكلي والمنهج لبسوي. حيث أن المنهج لبسوي (يحتج عن المنهج الشكلي)، ويؤكد ضرورة أن الفرق بين الشكلية والبسيوية هو أن الأولى تفصل تمازج بين جاسي الشكل والمصنوع؛ لأن الشكل هو لفيل نفعه، أما المصنوع لا يتعدى أن يكون بقايا حالة من الفينة الدالة. أما البسيوية فهي ترفض هذه الثنائية، فليس ثمة جانب تجريدي واحد محدد واقعي، حيث الشكل والمصنوع لهما نفس الصفة ويستحدثان نفس نغمة في التحليل، فالمصنوع يكتب وقعه من النية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه النية من أسس موضوعية أخرى تشمل فكرة المصنوع نفسها ونتيجة لهذا تتصور من نفسه لا تسر الواقع، وإنما هي على العكس من ذلك تنبع المرصه لإدراكه بجميع مصادره<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر: شكري الماصي، المرجع السابق، ص 189، ومحمد ولد بوعلي، المرجع السابق، ص 58 - 60.

(2) المرجع السابق، وعمر الدين المناصرة، المرجع السابق.

(3) ينظر: صلاح فضل، البنية في النقد الأدبي، ص 133 وما بعدها.

## أعلام المنهج النخبوي

أولاً: فرديناند دي سوسير<sup>(1)</sup>

ولد سوسير في جنيف عام (1857م) والتحق بجامعة عام (1875م)، ليتخصص في دراسة الميزياء واحتلف بين الحين والآخر إلى حلقات البحث في النحو الإغريقي واللاتيني، وقد شجعت هذه البحوث على قطع دراسته ومعادرتة إلى جامعة ليرغ ليتخصص في اللغات الهندو أوروبية.

ويصدر بعد ذلك بأعوام أو كتاب له في اللغات وهو كتاب (النظام الصوتي في اللغات الهندو أوروبية مقدمة) عام 1887م، وبعد أربع سنوات أصبح عضو في الجمعية الأنسية الفرنسية، وبعد عودته إلى جنيف شعر كرسي أستاذ للغات كسوت طويلاً، قدم من خلالها سلسلة من المحاضرات نشرت بعد وفاته، وقد طبع الكتاب بعناية من تلاميذه سنة 1916م، أي بعد وفاته بثلاث سنوات، وقد تُرجم إلى العربية بعنوان (محاضرات في الأنسية)<sup>(2)</sup>.

وقد بدأ سوسير كتابه المذكور آنفاً بتعريف اللغة ذاتها مميّزاً بين ثلاث مستويات من النشاط اللغوي (اللغة، والكلام، والنطق)، واللغة عند بعضهم من الرموز المختلفة التي تشير إلى أفكار مختلفة، وهي مجموعة لمصطلحات التي تتحدد هبة المجتمع بأكمته، لإتاحته الفرصة أمام الأمر

(1) يُعتبر سوسير مؤسس اللسانيات الحديثة (1857 - 1913)، حيث قام تلاميذه بإعداد محاضرات في علم اللغة عام 1916م، حيث كان لها أبلغ الأثر على العلوم اللسانية خاصة، والعلوم الإنسانية عامة، وقد حاول تحديد موضوع علم اللغة، بعد النظر إلى شتى فروع العلوم الإنسانية، التي بدأ حل وتشابك وتكون سيج نشأه لغوي لدى البشر، وهو أول من وضع بفرقة بين اللغة والكلام، كما وضع بفرقة بين همة أصلها عنها اسم لغويات اللغة والعمليات الخارجية، وتعتبر هذه نظريات اللغوية الحديثة، مُدببة بجهود التي دأ بها

(2) ينظر إبراهيم خليل، مقال بعنوان: انقلاب ثوري في اللسانيات، مجلة أفكار، العدد 118، آب 1994م، ص 140، وسمي الكتاب كذلك بعنوان (دروس في علم اللغة العام)، ينظر روبرت شولز، السوية، اتحاد الكتاب العام، ط 6، 1977م، ص 25

ممارسه يمكنهم<sup>(1)</sup>، أم التلصص فإنه عنده يعني نظام اللغة التي من خلاله تُستع عملية المحادثة،<sup>(2)</sup> أما الكلام يُعرف بأنه «التحقق العردي لهذا السق في الحالات الفعلية من اللغة»<sup>(3)</sup>.

إدراك اللغة هي العصر الاجتماعي للكلام، والكلام هو المظهر الفردي للغة. واللغة رموز تعبر عن أفكار، ولا علاقة للغة بأخطاء الكلام فهي يمكن أني نحصل عليها عمليات التفسير الكلامية. وهذا أول تعريف سعة يعثر عليه في الدراسات اللسانية، ويمكن تبسيط هذا التعريف بالقول بأن اللغة عنه هي المحصر الأوسع في ظروف النسيئة والجسدية ونظم الصوت ونظم الإشارة وتاريخ اللغة هو ما يشكل عنده اللغة بذاتها.

وبذلك يعدّ دي سوسير هو عالم لغويات، والأب المؤسس لمدرسة اللبوية في اللسانيات فهو من أشهر علماء اللغة في العصر الحديث، حيث اتجه تمكيزه نحو دراسة اللغات دراسة وصفية باعتبار اللغة<sup>(4)</sup> ظاهرة اجتماعية، حيث كانت اللغات تدرس دراسة تاريخية، فكان فرديناند دي سوسير مساهم كسراً في تطوير العديد من نواحي اللسانيات في القرن العشرين، فكان أول من اعتبر اللسانيات كفرع من علم أشمل يدرس الإشارات الصوتية حيث اقترح تسميته بالسيميوستيك أو علم الإشارات<sup>(5)</sup>.

ولعل من إسهامات سوسير المهمة بأنه يبين ثلاثة مستويات للغة<sup>(6)</sup>:

1 - اللغة كنظام، 2 - اللغة كصياغة، 3 - اللغة كمنطق.

(1) ينظر، صلاح فضل، المرجع السابق، ص 20

(2) ينظر: روبرت شولز، المرجع السابق، ص 26

(3) ينظر: رومان سلين، النظرية الأدبية المعاصرة، ترجمة: جابر عصفور، سلسلة دي سوسير، الهيئة العامة لتصور الثقافة، ط2، 1996م، ص 109.

(4) كما ذكرنا، مع أن اللغة عنده تمثل مجموعة رموز تشير تلك الرموز إلى أفكار مختلفة، كما أن اللغة كذلك تمثل مجموعة خصائص، ينظر، صلاح فضل، المرجع السابق، 26 - 28

(5) ينظر: إيهاب مصطفى، مقال بعنوان: اللبوية، مجلة أفق الثقافية

(6) ينظر: بيليه إبراهيم، المرجع السابق، ص 22

## ١ - اللعبة كنظام

أما اللعبة كنظام فتدرس بوصفها نظامًا كونيًا، شأنها شأن أي نظام كوني آخر، ومعنى هذا بأن النظام يحتص بوصف اللعبة كظاهرة اجتماعية، من لعبة كصياغة فهي شيء يميز قدره الفرد على استغلال كل طاقات اللعبة في إطار نظامها، بمعنى أن اللعبة كصياغة تكشف لنا عن طاقتين: طاقة فردية، وطاقة لعوية عام، وأما اللعبة كمسقط، فتمثل مستوى من مستويات لعبة، فهي تخرج بلفظ بوصفها عملية توصيل مباشر بفكر

واحد يهمنا في هذه المسويات هو اعتباره اللعبة نظام وذلك لأننا نقسم إلى قسمين نظامًا زمنيًا ونظامًا وصفيًا. أما من الناحية الزمنية فقد شبه اللعبة بعبء لا يتغير إذ أن استقار هذه اللعبة من الهند إلى أوروبا أو غيرها لا علاقة له بنظام اللعبة ووضع الأحجار في زمن معين، بين اللاعبين تحدده اللعبة السابقة واللعبة اللاحقة، إذن وضع الأحجار متغير غير ثابت، وكذلك وضع اللعبة، واللعبة في كل مرة رسمية تختلف عنها في نغمة رسمية السابقة، لأنها تأخذ وضعًا جديدًا<sup>(1)</sup>.

وبهذا نستنتج بأن الكلمة بناء على ذلك هي جزء في سياق زمني خاضعة له، لها علاقة بما سبقها وبما سيسبقها من كلمات

أما من الجانب الوصفي فإنه يتطرق في ذلك إلى العلاقة السياقية<sup>(2)</sup> في الكلمة بقول سومير: «بمعنى أنني أدرس وظيفة الكلمة في حالها الذي تقدم به لحظة إعرابه، وليس في إطارها التاريخي، أي أنها تدرس في علاقتها المنطقية بينها وبين الكلمات الأخرى المستعملة في سياق التعبير»<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 32 وما بعدها، وبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 27

(2) بالنسبة للسياق فهناك سياقات: (1) - سياق نصي يقع في إطار اللعبة ويشمل على السياق الصوتي والتجريبي والصرفي والنحوي والمعجمي والدلالي. وهذا هو ما يقصده في كلامنا، (2) - سياق خارجي وهو سياق خارج النص ويشمل على نوع الكلام، والمتكلم، والقارئ، والمقام، والعوامل الخارجية

(3) ينظر: بيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 28

والمجال الوصفي للغة هو الذي يُقيد في دراسة لغة الأدب؛ لأن النص الأدبي نظام من الكلمات العاملة مع بعضها البعض لإعطاء الدلالة ويمكن أن يكون هذا العمل من خلال التضاد أو الترادف أو الاستجاء الصوتي، ويمكن أن تكون تلك الدراسة طريقاً لدراسة قيمة العمل الأدبي من خلال نفسه لا من خلال السياق التاريخي له.

وربما كانت هذه الإصافة لسوسير التي مهدت لما سُمي فيما بعد بـ «موت المؤلف»<sup>(1)</sup>.

## 2 - اللغة كصياغة

أما المستوى الثاني من مستويات اللغة عند سوسير وهو اللغة كصياغة أي لأشدها، والذي أفد منه دارسو الأدب كل إفادة في تحديد العمل الأدبي، وذلك في تطوير علم الدلالة النعوي المكون من «المستوى الصوتي» و«الدلالة» و«البنية» و«النهاية التركيبية» لأن قواعد اللغة غير كافية لفهم التركيب.

## 3 - اللغة كمنطق

ومن إسهامات سوسير أيضاً في مجال علم اللغة به فرق بين لغة (أشدها) منظومة من الأصوات المدانة معارف عليها في مجتمع معين وإن لم توجد كواقع منطوق لدى أي فرد من أفرادها، وبين الأقوال (وهي كل الحالات المتحققة من استعمالات اللغة ولا يكون واحد منها بل ولا يلزم أن تكون جميعها ممثلة للغة في كمالها وبقائها المثاليين)<sup>(2)</sup>، فاستقلت تلك الفكرة من علم اللغة إلى علم الأدب فأخذوا يفرقون بين الأدب (باعتباره نظاماً رمزياً تحته نظم فرعية يمكن أن تُسمى الأنواع الأدبية، وبين الأعمال

(1) ينظر: صلاح فصل، المرحح السابق، ص 36

(2) ينظر: شكوي عناده، من الفلسفة والنقد، منشورات أصدقاء الكتاب، د.ط.

1990م، ص 88

الأدبية (باعتبارها نصوص متحققة يمكن أن تمثل هذه النظم بكمية ما أو بدرجة ما)<sup>(1)</sup>.

ولا بدُّ لنا من الإشارة إلى ما قدمه سوسير بالنسبة إلى التحليل اللغوي، فمديه صريحتين متكاملتين غير متعارضتين، وهما في إطار العلاقات العمودية والأفقية للغة.

فالعلاقة الأفقية هي وجود الكلمة داخل سياق معين، وغايتها معرفة رتبتها بعض الكلمات بعض، أما العمودية أو لرأسية فهي إيجاد لكلمة أي ما تستثيره الكلمة من معنى خارج السياق من خلال علاقة هذه الكلمة بكلمات أخرى في الذاكرة، وعندها معرفة علاقة الكلمة المذكورة في نص بكلمات لبي من وادبها<sup>(2)</sup>.

ولكن مودُّ أن تُشير في النهاية إلى أن سوسير الأب الروحي للبنوية لم يكن مكرهه لدراسة الدريجة، ولكنه رأى أن دراسته لتدريجها بصورها المعوية يجب أن تأتي مابعد لدراسة النعمة كنظام مستقل بغيره رسمية معينة وجماعة بشرية معينة، فمعرفة النظام يجب منطقياً أن تسبق معرفة التعبيرات التي تقرأ عليه<sup>(3)</sup>.

وهكذا نجد تأثير إسهامات (فرديناند دي سوسير)، العالم اللغوي من خلال كتابه «دروس في علم اللغة العام» في تطور النظرية البنائية مما بعد.

#### ثانياً: رومان جاكبسون<sup>(4)</sup>

يعد جاكبسون الرجل المثال الذي فعل أكثر من غيره للحفاظ على

(1) المصدر نفسه، ص 88، إن علم الأدب عندهم يدرس الأدب نفسه، أما النقد الأدبي فيدرس الأعمال الأدبية

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 36، وشكري عتاد، المرجع السابق، ص 100

(3) ينظر: شكري عتاد، المرجع السابق، 82

(4) رومان جاكبسون ولد بموسكو سنة 1896 واهتم منذ صغره بالأولى =

دعوى المناهج اللغوية البنوية في دراسة الأدب، والاعتماد على مقولات الأسسية لوصف لغة النصوص الأدبية وإصهار خصائصها وتوسيع نطاق الحصائص وإعادة تنظيمها.

وتتطلب مقولاته من أن الأدب في مقامه الأول لغة، وأن البنوية منهج متحد من علم اللغة أساساً له، لذلك يعتمد على تطوير ثابت (تأليف والاختيار)، وينصب عمله بشدة في البحث عن تحقق الوظيفة الشعرية<sup>(1)</sup> في اللغة داخل الأدب.

ولهذا كانت من الأمور المهمة التي ظهرت عند جاكسون، بأنه يدرس علاقة اللسانيات كما ظهرت عند دي سوسير بالشعرية<sup>(2)</sup>، فيقول أن موضوع

= بالذمة واللهجات والمولكلور فاطلع على أعمال سوسير وهوسيرل، وفي سنة 1915 أسس جمعية طلاب سنة «النادي اللساني بموسكو» وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس، وفي سنة 1920 انتقل جاكسون إلى تشيكوسلوفاكيا وأهد الدكتوراه سنة 1930 بعد أن أسهم في تأسيس «النادي اللساني ببراج» سنة 1920، وهو النادي الذي احتضن محاضرات المناهج البنوية في صلب البحوث لأنثوية والنسوية وفي بحوث وظائف الأصوات، وفي حضم هذه النجبة بتدور أهم سمات البحوث في علاقته بدراسة الآلية بدراسة بنيوية دي جاكسون، وفي سنة 1933 انتقل إلى مدينة برنو فدرس بجامعة ماربريث وتدور نظريته في محاضراته لنسوية الوظيفية، وفي سنة 1939 انتقل إلى لندن ودرس في معهد الدراسات الشرقية وأسس وقد عبرت هذه المرحلة بأبحاثه في لغة الألفاظ وفي معادلات الكلام، وفي سنة 1941 رحل جاكسون إلى أمريكا فدرس في نيويورك وتعرف بليمي شتراوس ثم انتقل إلى جامعة هارفارد والمعهد التكنولوجي بـ «شيرس»، وهناك رشح نفسه في نصير اللساني حتى عاد عنه مع كل التيارات اللسانية وإن تفارقت، ترجم لرومان جاكسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حور، المعرفة الأدبية، دار توفال للنشر 1988 ومجتمعات في الصوت والمعنى، ترجمة حسن ناظم، على حاكم صالح، المركز الثقافي العربي 1994م.

- (1) وبالتالي فهو يطرح سؤالاً وهو: ما الذي يجعل من رسالة لفظة أثر متساوٍ بعد نفسه هو موضوع الشعرية، راجع رومان جاكسون، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حور، المعرفة الأدبية، دار توفال للنشر 1988م، ص 24
- (2) حتى أنه قد حاول أن يضع قانوناً عاماً للغة الشعرية، حيث قال بأن هذه اللغة =



الشعرية تهتم بقضايا السية اللسانية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل لسبب اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءاً لا يتجزأ من لسانيات<sup>(1)</sup>

ولعل هذا يفودنا إلى أن جاكسون فعلاً هو مؤسس السيوية الأدبية، كما حاول أن يدرسها في ضوء الشعرية وله دراسات وأبحاث على ذلك<sup>(2)</sup>، ومما يؤكد ما ذهبنا إليه العالم ليونارد جاكسون حيث يرى أن جاكسون هو مؤسس السيوية الأدبية في أطروحته عام 1928، ويورد لنا جاكسون نصاً لجاكسون يعود إلى فترة حلقة براغ، يقول فيه: «إذا كان علينا أن نحدد الفكرة التي تفوق العلم الجمالي، تتجلياته الأشد تنوعاً، فمن الصعب أن نقع على خيار أنسب من السيوية... الخ»<sup>(3)</sup>.

« سميّ إسقوط المحور الرأسي على المحور الأفقي» وهذه الفكرة مرجع من المراجع التي تتحدث عنها السيوية، ومعناها أن العلاقة تصبح في النص المقروء، وأن جاكسون من هنا التمييز طبقة على العيب الكلامي والمسمى بالخُبسة اضطراب أو خلل في التعبير بالكلام أو الكتابة، أو في فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو في تسمية الأشياء، أو الحفاظ على القواعد النحوية المستعملة في الحديث أو الكتابة. وقد هاجها جاكسون معالجة عمقت النظرية الشعرية عند دي موسير، فميز بين البعدين الأفقي والرأسي وهذا يفودنا إلى ثنائية سوير في (الذمة - الكلام)، وقال بأن الخُبسة تمثل في اعتلالين اعتلال (المشابهة) وتتمثل في عجز المصداق عن استبدال العناصر بعيرها، واعتلال (المجاورة) تتمثل في عجز المصداق عن ضم العناصر اللغوية في مساق متجاورة، حيث يحدث انقطاع المشابهة يساوي البعد الرأسي، بينما اعتلال المجاورة يساوي البعد الأفقي. راجع: رمان سلند، المرجع السابق، ص 129، وشكري عياد، المرجع السابق، ص 99 وما بعدها.

- (1) ينظر: عز الدين المناصرة، علم الشعرية، ص 281
- (2) ومثل ذلك فقد درس قصيدة ماياكوفسكي بناء على ذلك، وله كتاب بعنوان (الشعر التشكيلي مقارناً بالروسي)، فلك الكتاب الذي وضعه في حلقة براغ ودرس فيه الشعر من خلال القيم الصوتية ومدى ارتباطها بالمعنى، مما يعد ثورة في علم الأصوات، واتضح للفروق اللغوية بين العناصر الدالة «=» وغير الدالة، للاستفادة راجع. صلاح فصل، المرجع السابق، ص 109 - 110، وعز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 283، حيث عهد فصل خاص بذلك
- (3) عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص 542.

ومن إسهاماته أيضًا في ذلك المجال، حيث وضع نظرية الاتصال والتي معادها أن أي كلام أو قول تتمحور نجد فيه رسالة تطلق من مرسل إلى متلق (مرسل إليه)<sup>(1)</sup>، وهذه الرسالة هي سياق لا يمكن فهمه إلا من خلال شيفرة التماس اللغوي، وقد أثرت هذه النظرية في حركة النقد البائي فيما بعد وخاصة عن شراوس<sup>(2)</sup>.

ولا ننسى بأنه هو واضع علم الأصوات وهو تابعاً لعلم اللغة، وذلك لعلم ندي أضاف إلى علم اللغة السيوي أبحاثاً جديدة، حيث قدر بأن علم الأصوات يؤكد نفس النظرية البنيوية من أن السق الصوتي ليس مجموع من العناصر، ولكن ما يوجد بينها من علاقات<sup>(3)</sup>.

### ثالثاً: فلاديمير بروب

يعد (بروب) من الشكلايين الذين بشروا ومهدوا الطريق للحركة البائية في النقد، ويتميز بأنه - في المقام الأول - خصص كل أبحاثه لدراسة جنس أدبي شعبي هي الحكاية الخرافية أو حكايات الخ، وترجع أهمية هذه الأبحاث إلى أنها رسمت كانت الأولى لوضع قواعد عامة لفن القص، سحر في لخمعي ندي يعد تأسيسه إلى فن القص العردي بمثابة اللغة تأسيسه شكلاء على حد تعبير دي سوسير<sup>(4)</sup>.

إن بحث بروب الذي تناول جهد سلعه<sup>(5)</sup>، بالنقد سار بالتحليل الشكلي

(1) هذه العناصر التي أشار إليها جاكسون، هي عناصر العملية الإبداعية حيث تتكون من ثلاث عناصر لا يمكن ذكر أحدها دون ذكر الآخر، وهي: (المرسل، الرسالة، المرسل إليه)

(2) ينظر: روبرت شولر، المرجع السابق، ص 109 - 110، وهو الذين المصورة، المرجع السابق، ص 282

(3) ينظر: عدنان علي الحوي، الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب المعاصر للإسلام، دار الحوي للنشر والتوزيع، الرياض، ط1، 1999م، ص 45.

(4) ينظر: بيلا إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، مكتبة هرياء القاهرة، (د. ط)، (د. ت)، ص 16

(5) يقصد بسلعه أي من سبقه، ويُقال أن العالم العربي (بيدلي) يستل إليه بعض =

للمفصّل شوطًا كبيرًا، يُعدّ البداية الحفظة لمرحلة جديدة من تاريخ «علم القصص»، حيث وصّح أسس المنهج البنيوي عندما كشف عن وجود نموذج فريد للنسبة الحكائيّة الخرافيّة الروسيّة<sup>(1)</sup>.

بعد كتاب (مورفولوجية الحكاية الخرافية)، لبروب حصيلة هذا التحصّل ولدى أثر صحتة كبيرة لدى برجمته إلى الإنجليزية عام 1985م وذلك؛ لأنّ مفكرًا كبيرًا مثل شتراوس فقد كان قد أحد في معالجه الأساطير بمسّح شديد الشبه بذلك المسّح لبروب، وبشر كتابه عن (الأسربولوجيا السائيّة) مما جعل بعض النقاد يعتبره امتدادًا لمنهج بروب<sup>(2)</sup>.

لقد درس بروب محاولات تبويب القصص الخرافيّة ووجد أنّ معظم التّوبيّبات التي سبقتة<sup>(3)</sup>، قد انصبّت على الموضوعات والعناصر بناءً على دراسة مستفيضة لمائة قصة روسيّة، ووجد أنّ الوظائف<sup>(4)</sup> التي تقوم بها

الباحثين ريادة الدراسات البيويّة للمفصّل في كتابه (الخرافات)، حيث اعتبر أنّ القصة كيّانًا حيًّا، وما دام كذلك فهو يخضع لعدد من الشروط من أجل أن يحافظ على حيّيته، فهو توقف عند هذه ودعب إلى عقد مقارنات بين الروايات القصصيّة لمحمّسة في عصرها الشّكلية الثّالثة، دون أن يهتم بتحديد هذه العناصر، ووصف تكبيّة التي تعمل بها، وهو ما قام به فلاديمير بروب فيما بعد في كتابه (مورفولوجية الحكاية الخرافيّة الروسيّة)، للاستزادة راجع: عبد الحميد بورايو، صديق السرد، دراسات في القصة الجرائريّة، ديوان المطبوعات الجرائريّة، الجزائر، 1984م، ص 18

(1) المرجع السابق، ص 19

(2) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 100، وبيّلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 17

(3) ومن هؤلاء: فسلووسكي، واعتبر بروب تمييزه بين الموضوعات والخوافر لم يعد دليلاً لتنبؤ، وأنّ بيدي حيث أكد بروب على استحالة تحديد جوهر القصة أو سواه لابنه، وعدم عرّفها عن العصر السّعري، وأنّ فونكوف بعد زيك حسب رأي بروب خطأ عندما جعل من الموضوع وحدة ثابتة، ونقطة انطلاق في دراسة لمصّه وذلك؛ لأنّ الموضوع وحدة مركبة وليس وحدة مبسطة، وهو متغير وليس ثابتًا، راجع: عبد الحميد بورايو، المرجع السابق، ص 19

(4) حيث قدم بروب في دراسته هذه قائمة من الوظائف ومن أهمّها: «الاتّحاد، التّحرّيم، ارتكاب المحرم، السؤال، البيان المصاد، الحديعة، التّواطؤ، النّوسط، =

الشخصيات ثابتة بينما تتغير الشخصيات فقط، وهذا ما قاده إلى تعريف الوظيفة<sup>(1)</sup> قبل بدئه بدراسة الوظيفة في القصص، ووضع قوانين بنية الحكاية<sup>(2)</sup>.

فيروب حسب رأي نبيلة إبراهيم في كتابها (فن القص في النظرية والتطبيق)، يقترب في تحليله من النيوين عندما يفرع من التحليل الأفقي ويتجه إلى التحليل الرأسي، جامعاً بين المتعارضات في شكل حزم دلالية، مدمرة لطل مثلاً لا تبدأ في الحكاية إلا بشعور شخص و تهديد والنقص قد يكون مادياً، وقد يمثل كذلك في غياب أحد أفراد الأسرة، وسواء بدأت الحكاية بنقص أو تهديد فإنها لا تنتهي إلا بزوال أسباب النقص أو التهديد.

ومعنى هذا أن هناك بنية أساسية في هذين القيصين، تجمع بين القيصين وهما التهديد أو النقص وزوالهما، وعلى هذا النحو تجتمع وحدتا بهرام الطل أمام القوة الشريرة وانتصاره، وكذلك وحدتا تسلط القوة الشريرة ثم القضاء عليها، ووحدتا خروج البطل وعودته<sup>(3)</sup>.

ويعطينا هذا الرأي من بيئة إبراهيم صورة جلية عن مساهمة فيروب في وضع لبنات الثنائيات الضدية، التي أغرقت فيها البنيوية فيما بعد التي أسسها فيروب متراماً مع جهود ماقد بيوي آخر وهو (شراوس).

= بداية العمل المضاد، الرحيل، عمل الراهب الأول... ، الخ حيث أنه حددتها في عدد محدود من الوصفات لا يتجاوز حدى وثلاثين وصفه في تلك مجموعته من الحكايات الشعبية أي مائة حكاية، حيث رأى أن هذه الوظائف مترابطة وإن اختلفت الشخصيات التي تقوم بها، للاستفادة راجع روبرت شولر، المرجع السابق، ص 79 - 81، وحلاح فصل، المرجع السابق، ص 92، وبيئة إبراهيم، فن القص في النظرية والتطبيق، ص 18

(1) عرفها بأنها «ما تعمله الشخصية من وجهة نظر أهميتها من أجل مجرى الحدث»، أو «إنها الحدث الذي تقوم به شخصية ما من حيث دلالة في التطور العام للحكاية أو هذا الأخير حسب ترجمه صلاح فصل، ينظر: روبرت شولر، المرجع السابق، ص 79، وحلاح فصل، المرجع السابق، ص 91

(2) ينظر: يمين العيد، المرجع السابق، ص 19

(3) ينظر: نبيلة إبراهيم، المرجع السابق، ص 18.

رابعاً: كلود ليفي شتراوس<sup>(1)</sup>

ومن أهم إسهاماته أنه نشر كتابه (الأيبي الأولية للقراءة) في باريس سنة 1948م، حيث درس فيه عن علاقات المعارف التي افتتحت عصر النائية، حيث حدد أن الهدف من دراسته هذه هو ليس معرفة المجتمعات في نفسها، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض، فمحوها إذن هو مثل علم اللغة هو القيم الأخلاقية<sup>(2)</sup>.

وهذا يفودنا إلى أن شتراوس قد اعتمد اعتماداً واضحاً على فكرة تقابل اللغة والكلام التي نادى بها رائد لسوية الأول، حيث أن بحس أنه ينقل كلام دي سوسير عن نظام اللغة واصطلاحاته مباشرة إلى المجال الأنثروبولوجي والاجتماعي.

فليبي شتراوس يتحدث مثلاً عن الوحدة (سلوكاً كانت أو نظاماً اجتماعياً أم وحدة لغوية)، التي تعد في حد ذاتها نظاماً معلقاً ومتجانساً من الإشارات، ثم نحاس الواحد من حيث أن كل إشارة أو مصطلح يكون موضوع إشارة أخرى، ولا يكتسب معنى هذه الإشارات إلا عندما تتحد داخل نص كئي، وهذا الكلام كما نلاحظ يتفق مع فكرة نص اللغة عند دي سوسير<sup>(3)</sup>.

(1) كلود ليفي شتراوس عالم أنثروبولوجيا ولد في بلجيكا عام 1908، درس العلوم في مرحلته من علوم، وبعد أن درس العلوم بفترة قصيرة في جامعة باريس، نكح حصل على إجازة الفلسفة عام 1932، ارتحل إلى البرازيل عام 1934 مما أنجح له رحلات دراسة ميدانية في أدغال البرازيل خلال توليه منصب أستاذ الأنثروبولوجيا بجامعة سان بول، وهناك قام بدراسة عدد من القبائل البدائية، فكانت مهتماً لأفكاره التي تطورت فيما بعد، ترك فرنسا بعد سقوطها إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليدرس في المدرسة الجديدة للبحث الاجتماعي، واسمى هناك برومان جاكسون مما قاده للاهتمام بعلم اللغة البيوي، اهتم بدراسة الأساطير والشعائر وأبيي القراءة بيوتاً وله كتب منها: الأنثروبولوجيا البيوية (معالاة في الإناسة)، (العكر البري)، (الأسطورة والمعنى)

(2) ينظر: صلاح فصل، المرحع السابق، ص 214

(3) ينظر: بيله إبراهيم، المرحع السابق، ص 33

وكما نلاحظه بأنه قد طبق المنهج الصوتي عند سومير على دراسته لأشروبولوجية فيرى أن علاقات القراءة مثلها مثل الحروف في الصوتيات هي أنها عناصر للدلالة، كما أنه لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تحرط في نظم خاصة بالحروف تماماً<sup>(1)</sup>

وهو بهذا يستلهم صرخة علم اللغة السوسيري في دراسة الأساطير وشعائر وأنبية القرية، ويقدم كما يقول كندر «شمل وأروع نموذج لسحب البيوي ظهر حتى الآن»<sup>(2)</sup>.

وله كتاب آخر بعنوان (ميتولوجيات)، يعتمد فيه إلى محاولة لجمع أساطير<sup>(3)</sup> قارت أمريكا الشمالية والحيوية، يعرض إظهار علاقاتها وثبات قواها الموحدة للعقل الشرقي ووحدة منتجاته<sup>(4)</sup>.

إن شتراوس يرى أن الأساطير كلام (نظام رمزي) الذي يمكن اكتشاف وحداته وقواعده التركيبية، ومن ثم فإن جزءاً من اللغة (مجموعة جمل) يمكنها أن تعرفنا نظام اللغة كله، فإن الأساطير كذلك حيث هي لا تُنشر سوى أداء جزئي خاص وعفوي لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يُعتبر كدعة أساسية لمظاهر القول المتعددة، وهذا النظام يهدف العالم في درسته إلى البحث عن بنيتة محلاً الأساطير التي تعد مظاهر تبعية محددة له<sup>(5)</sup>.

وقد كنت مساهمة شتراوس المهمة في الدراسات اللاحقة تتمثل في نظريته التي تقوم على أساس أن بناء الكون يتمثل في مجموعات من الشائيات التي تبدو متعارضة، ولكنها متكاملة في الوقت نفسه، إذ لا يمكن أن يتم هذا

(1) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 218

(2) ينظر: الشعرية البيوية، جوناثان كلر، ترجمة: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، ط 1، 2000م، ص 63

(3) ومن تلك الأساطير التي طبق عليها شتراوس منهجه البيائي (أسطورة أوديب)، للاستزادة راجع: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 238

(4) ينظر: جوناثان كلر، المرجع السابق، ص 63

(5) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 216 وما بعدها

التكامل إلا من خلال هذا التنافس والحياة المنسبة على أساس من هذا التكامل<sup>(1)</sup>.

ومن هذه الرؤية يطلق التحليل السائي في تفتيت العمل الأدبي وتحليله إلى تلك الثنائيات، مثل: (الموت والحياة، والقص والكمال، والهرم والشباب، والنور والظلام)، وإلى موقف الإنسان من هذه الثنائيات وصراعه معها وقد تأثر شتراوس في ثنائيات موسير كما اشرنا في ادراسات الصوتية في صياغة نظريته هذه<sup>(2)</sup>.

أما المطلق المكري لهذه الثنائيات ترجع وتعود إلى الحلمية المكريه لستراوس القائمة على أبحاثه المستفيضة في دراسة المقابلة بين الطبيعة والحصارة.

ويرى كلود ليفي شتراوس، أن المعهج البياني (الالسنيات، أو الإناسة)، يقوم على تعيين أشكال ثابتة في صلب مصامين مختلفة، أما لتحليل سبني، فهو يقوم على البحث عن مصامين متواترة خلف أشكال متدنة<sup>(3)</sup>.

إذن فهو يفرق بين المتنح ونحليله، وهذا يدعنا إلى القول بأنه يتقد ويعيب على النقد الأدبي النبوي؛ لأنه ينحصر النقد ضمن نسبة متعددة بين الدراسة التي تناول دنت لعمل بنحليل وبين فكر المحلل نفسه، وسأشير إلى ذلك بالتفصيل في المحث الذي يتناول العد النقدي للمهج البيوي.

### مفاهيم البنيوية

وسنصف عدد أهم المادى أو المفاهيم التي أشاعتها البنيوية وكان لها حضورها على المستوى النقدي التطيقي، ومن أبرزها:

(1) ينظر: سلة إبراهيم، نقد الرواية من وجهة نظر الدراسات اللغوية الحديثة، ص 44 وما بعدها.

(2) المصدر نفسه، ص 45، وصلاح فضل، المرجع السابق، ص 215 - 219.

(3) ينظر: حر الدين الماصرة، المرجع السابق، ص 477.

## (1) اللغة والكلام Langue, Parole

قد نهض المشروع البيوي مرتكزا على علم اللغة الحديث ومنطقا من مميز دي موسير بين اللغة والكلام. فاللغة نظام ومؤسسة ومجموعة من القواعد والمعايير التواصلية، بينما يشتمل الكلام على التجليات الفعلية لنظام في معني نظام والكلام، ومن نسير نخلط بين النظام وتحدثه<sup>(1)</sup>

إن المصل بين اللغة والكلام ليس إلا فصلا خفيات الدراسة العلمية، ولكن العلاقة بينهما تمثل علاقة الكل بالجزء، فاللغة هي الكل وكلام هو جزء 00 واللغة عنده نظام اجتماعي مستقل عن نمرود ولا شعوري. إذ هي مثل مجموعة القواعد والقواعد النحوية التي تحكم في إنتاج الكلام، وهي تمثل السلطة التجريدية المتعالية التي يستمد منها الكلام حيزه الفعلية أم الكلام فهو التصيق الفعلي لهذه القواعد وقواعد عامة والمستوى الفردي المشخص منها. ولذلك فالكلام يتنوع بتنوع الأفراد<sup>(2)</sup>

## (2) نظام العلاقات Relations system

أما المبدأ الثاني لعلم اللغة الذي استند إليه البيويون فهو أن اللغة نظام من العلاقات والتعارضات التي يجب أن تتحدد عناصرها على أساس شكلي وتحليلي ولعل أهم الدروس في الثورة «الغوبولوجية» تأسيسه لنسبي شتراوس، هو رفضه التعامل مع العناصر باعتبارها كيانات مستقلة، وتركيزه بدلا من ذلك على العلاقات بين هذه العناصر. فالوحدات ليست كيانات مستقلة بذاتها، وإنما هي عُقدٌ تلتقي عندها سلسلة من الاختلافات، تماما كالنقطة الرياضية التي ليس لها مضمون في حد ذاتها، وإنما يتحدد مضمونها على ضوء علاقتها بعمرها من النقاط<sup>(3)</sup>.

إن فكرة الهوية العلائقية تمثل أهمية فائقة بالنسبة للتحليل البيوي

(1) ينظر: كلر، الشعرية البيوية، ص 26

(2) معرفة الآخر، ص 44

(3) كلر، ص 28 - 29



جميع أنواع الطواهر الاجتماعية والثقافية. وتتجلى أهمية هذا المبدأ أيضًا في أنه يمثل قطيعة مع مبدأ الهوية التاريخية. فاللغة، وفق ذلك، نظام من الوحدات المتداخلة العلاقات، وقيمة هذه الوحدات وهويتها، تتحدد طبقًا لموضعها في النظام، وليس طبقًا لتاريخها<sup>(1)</sup>

ومن هنا برزت علاقة البنيوية بالعلوم الطبيعية كالرياضيات والفيزياء وبيولوجيا. ولرب صيبت يقوم بدراسة العلاقة، وأهم ما يميز البنيوية هو قولها بالعلاقة بدل الكسوة يقول غارودي 'والتعلل إن لمعونة الأساسية في منظور البنيوي ليست هي معونة الكسوة، بل معونة العلاقة ولاصروحه مركزية نسبية هي تؤكد أهمية العلاقة على الكسوة، وأولوية الكل على الأجزاء. فالعنصر لا معنى له ولا قوام إلا بعقدة العلاقات المكونة له. ولا سبيل إلى تعريف الوحدات إلا بعلاقاتها فهي أشكل لا حواهر'<sup>(2)</sup> أما في الفيزياء، فترتبط علاقته النسبية بالفيزياء في مفهوم النسبية الخاصة، وذلك إذ علمنا أن الشرط الأساسي لمفهوم البنية، هو أن يتم استنتاجها عقليًا، فهي إذن ذات طبيعة عقلية. أما البيولوجيا فهي باهتمامها بالعصر الحي تهتم كثيرًا بقضية الوسط الداني، وهذا من المميزات الأساسية للبيئة، باعتبارها تقوم بضبط عناصرها بشكل ذاتي كما أوضح جان بياجيه<sup>(3)</sup>.

### 3) التزامن والتعاقب: Synchronic and diachronic

ومن الثوابت الأخرى التي طرحها دي سوسير وطورها البنيويون ثنائية (التزامن) و(التعاقب). فالتزامن هو زمن حركة العناصر فيما بينها في زمن واحد هو زمن نظامها داخل البنية. أما التعاقب فيمثل زمن تحليل البنية أو زمن نهتم العصر الذي يعبر عنه أحيانًا باعتناق البنية على الزمن. فدراسة لغة ما في نظامها الثابت في لحظة زمنية معينة يندرج تحت التزامن، وبهذا تكون الدراسة التزامنية دراسة وصفيّة وثابتة ومستقلة عن جميع الطواهر

(1) كلر، ص 30

(2) روحه غارودي، فلسفه موت الإنسان، ص 13

(3) سيويه، ترجمه عارف ميمنه وبشير أوربي، منشورات عويدات، 1971 ص 89

و شعرب أم در سه الشعيرات المتحققه في اللغة ومتابعتها خلال الرمن  
 فيدرج تحت التعاقب ويهدا تكون الدراسة التعاقبية دراسة تاريخية. ويعباره  
 أخرى فإن (التزامن) هو الدراسة في فترة من الرمن يكون فيها المجموع  
 لكلي لشعيرات لحاصلة صنيلاً جدًا يحصر في الحدود ادبي. أم  
 (شعاقب) فهو دراسة لعلائق بين عناصر متعددة بحل فيها كل عنصر محل  
 العنصر الآخر بمرور الزمن. ولو أردنا ترجمة هدير المهورمين إلى لغة نقد  
 لقلنا إن ثمة نوعين من أنواع العلاقات التوزيعية

#### أ - العلاقات التركيبية (التقابعية) Syntagmatic

وتتعلق بإمكانية التأليف، وهي تعني دخول وحدتين في علاقة ذات  
 سمة تبادلية أو غير تبادلية، تناظرية أو غير تناظرية

#### ب - العلاقات الاستبدالية Paradigmatic

وهي العلاقات التي تحدد إمكانية الاستبدال، والتي تطوي على أهمية  
 حاصلة في تحليل النظام. إن معنى أي وحدة يعتمد على الاختلافات بينها  
 وبين وحدات أخرى كان من الممكن أن تحل محلها في إحدى  
 لمتغيرات<sup>(1)</sup>

#### (4) الحضور والغياب: Presence and absence

إذا كان الدال هو الصورة الصوتية للمدلول أو للتصور الذهني، فإن  
 المدلول هو الجانب الذهني للدال (للصورة الصوتية). أما العلاقة فهي اتحاد  
 لصورة صوتية مع تصور ذهني أو هي انكسار المألّف من دل ومدلول  
 وعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباطية إلا أن اتحادهما  
 يؤلف بنية الدلالة، وكأن الدلالة هي علاقة تتحقق من تألف الدال والمدلول.  
 وقد ظهر التطوير الأمثل لثنائية الدال والمدلول لدى دي سوسير فيما سمي  
 بعلائق الحضور والغياب. وقد مثلتها جهود السويين في البحث الدلالي عن

(1) كلر، السابق، ص 31

ظاهر النص وباطنه، نلّهُ قراءة النصوص في مستوياتها الأفقية والعمودية، أو في سبيل الصهرى وعلاقتها انعمية وقد شهد مفهوم الدال والمدلول دفعه جديدة على يدي كل من الناقد رولان بارث R Barthes والفيلسوف والمفكر المسمي جاك لا كان J Lacan اللذين رفضا فكره وجود الرباط ثابت بين الدال والمدلول، وذهبا إلى أن الإشارات (نعوم) صابحة تنعري للمدلولات إليها سئل معها وتصنع جمعا (دوالا) أخرى لربو منصفه لتجيب إليها مدلولات مرغية. وهذا حرر الكلمة وأطلق صانها لتكون (إشارة حرة)، وهي تمثل حالة (حضور) في حين يمثل المدلول (حالة غياب) لأنه يعتمد على ذهن المتلقي لإحضاره إلى دنيا الإشارة<sup>(1)</sup>.

وعلامات التأليف تتحرك (أفقا) وتعتمد على التجاور بين الوحدات المؤلفة. وقد تكون الصلة بين هذه الوحدات صلة ناكف تبادلية أو صلة تناه، مما يجعل التأليف ممكنا أو غير ممكن. وهذه علاقات (حضور) لأنها علاقات تأليف واضحة في سياقها وسط الجملة. أما (الاختيار) فهي علاقات غياب، وهي ذات طبيعة (إيحائية) تقوم على إمكانية الاستبدال على محور عمودي<sup>(2)</sup>.

وإذا كان المدلول يمثل حالة (غياب)، فإن إحضاره إلى عالم الإشارة يحسح إلى قارىء ثقف يستطيع تأسيس العلاقة الجدلية بين الدال والمدلول لإحصار الدلالة، وذلك كله يعتمد على الوجود اللعطي الذي يؤسس قيمة الكلمة وخطورتها، ويجعل الكلمة ذات قيمة ثنائية. حضور وغياب، وجود وتنقص<sup>(3)</sup>.

(1) Scholes, R. Semiotics and Interpretation, Yale Univ. Press, New Haven, 1974, p. 147.

(2) See: Barthes, R. Elements of Semiology, (trans. by A. Lavers and C. Smith) Hill and Wary, New York, 1983, p. 58.

(3) يظفر عبد الله العناني، المحطنة والتكفر، جنة، النادي الأدبي والثقافي، 1985، ص 46.

### مستويات النقد البنيوي

مع تبتدع البنائية هذه النظرية، بل كانت لها إرهابات قوية مدد يقر من نصف قرن، ويسدو أن سيادة الروح العالمي في منهاج الدراسات (بانية كان لها أثر بالغ في حذر بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية في تحليل السائي شكل مبكر.

ولعل من أهمهم (رومان انجاردن)، الذي نشر كتابه (العمل الفني الأدبي) عام 1931م بمدينة هيل، ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نشر في طونجس عام 1968م، وقدم رومان نظرية كاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجاً بنائياً؛ لحلها ببعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللعوي للعمل الأدبي<sup>(1)</sup>.

فمثلاً المستوى الأدنى أو الأول عنده كان هو المستوى الصوتي الحسي اللعوي، وهو يحمل قياً أدبية محددة تقوم بدور حاسم في تشكيل المستوى التالي له وهو الحاص بالدلالة اللعوية، وبعد هذا المستوى الثاني أساس العمل الأدبي؛ لأنه يتكون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء؛ لأن دلالة الجمل في العمل الأدبي قد تبحث حالات صورية لأشياء متجيلة مقصودة هي التي تكون الموضوع<sup>(2)</sup>.

وتجاوز تلك المستويات الساقفة، إلى أن نصل إلى تقسيمات النقد للمستويات على النحو التالي<sup>(3)</sup>:

**أولاً: المستوى الصوتي،** حيث تدرس فيه الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتعيم وإيقاع، ويتم معرفته من خلال الصوتيات.

**ثانياً: المستوى الصرفي،** وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها في

(1) ينظر: صلاح فصل، المرجع السابق، ص 319.

(2) المصدر نفسه، ص 319 وما بعدها.

(3) المصدر نفسه، ص 321 وما بعدها، وفائق مصطفى وعد الرضاء، المرجع السابق، ص 183 وما بعدها.

التكوين اللغوي والأدبي خاصة، وهذا المستوى يحتاج إلى كل ما يُسَى عليه علم الصرف

ثالثاً: المستوى المعجمي، وتُدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبى لها، بمعنى أنه يبحث في دلالة الكلمات اللغوية.

رابعاً: المستوى النحوي، وتُدرس فيه تآليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية، بمعنى أنه يبحث في بناء جملته سواء أكانت فعلية أو اسمية أو شبة جملة

خامساً: مستوى القول، وذلك لتحليل تراكيب الجمل الكبرى لمعرفة خصائصها الأساسية والثابتة.

سادساً: المستوى الدلالي، وذلك يشمل بتحليل المعاني المباشرة وغير المباشرة والصورة المتصلة بالأنظمة الخارجية عن حدود اللغة والتي ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات في الأدب والشعر.

سابعاً: المستوى الرمزي، وتقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال لحدود بني يسبح مدلولاً أدبياً حديداً يعود بدوره إلى المعنى لشيء أو ما يُسمى باللغة (داخل اللغة).

إن لنا طرّاً إلى هذه المستويات يحدد كنها تنصل دالّعة، فهي تنطق من لغة ونطق عليها، واللغة كما نعرف لا يمكن الاستيعاب والتحديد كما هي معاهج سلف الأخرى ومن هنا تنبع عملته هذا المنهج ونعمه اندفق مع النصوص الأدبية<sup>(1)</sup>

فالمحلل البنيوي يقوم بدراسة جميع هذه المستويات في نصّها أولاً،

(1) ينظر: حسام الخطيب، مقال بعنوان: البنية والنقد العربي القديم، مجلة حروف الأدبي، العدد 182، حزيران، 1986م

وعلاقتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعي الحرف فيما بينها والأنشطة المتمثلة فيها، وثانياً هو ما يحدد في نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة<sup>(1)</sup>.

### منطلقات التحليل النصوي

لا بد لنا في هذا المبحث من رسم بعض الخطوط الأساسية والعريضة التي يصرح بها محمد السوي على الصعيد الأدبي والسندى والمكري وهي كالتالي<sup>(2)</sup>:

**أولاً:** يهاجم البيويون بعض المناهج التي تُعنى بدراسة إطار الأدب ومحيطه وأساسه ابحارجه، ويتهمونها بأنها تقع في شرك الشرح لتعبيبي، في سعيها إلى تفسير النصوص الأدبية في ضوء سياقها الاجتماعي والتاريخي؛ لأنها لا تصف الأثر الأدبي بالذات حين تلج على وصف العوامل الخارجية

وفهم من ذلك أن النيوين ينطلقون من ضرورة التركيز على الجوهر الداخلي للنص الأدبي، وضرورة التعامل معه دون أية افتراضات سابقة من أي نوع من مثل علاقته بسواق الاجتماعي أو التاريخي أو الأدبي وأحواله النفسية، ويرى الباحث أن سبب هذا المطلق؛ لأنهم يرون في أن العمل الأدبي له وجود خاص وله مطلقه ونظامه وله بنية مستقلة سواء أكانت عميقة أو تحسنة أو حمية، فهو مجموعة من العلاقات الدفينة.

وبذلك فإن المنهج لا يحارب ولا يهاجم المناهج الأخرى بل هذا كان

(1) وهذا يقودنا إلى المرق بين الشكليه (مدرسة براغ) وبين البيوية، حيث أن البنية يمكنها في شكله تمثل في نص أو نوحدة الحربة وهناصر الكتابة الأدبية، وتلاحم هذه العناصر وتلك الوحدات ونموها حتى تكون البنية الكلية، بينما البيوية فالبنية عندها تتمثل في تصورهما خارج العمل الأدبي، وهي تتحقق في النص على نحو غير مكتوف بحيث تطلب من المحلل البيوي استكشافها

(2) ينظر: شكري الماضي، في نظرية الأدب، دار الهداية، بيروت، ط1، 1986م، ص 182 وما بعدها، وحسام الحطيت، المرجع السابق، وعسان طعمه، مقال بعنوان: السوية في الأدب، مجله الموقف الأدبي، العدد 180، بيان، 1986م، ص 342، وإبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 82

ظاهرٌ لغيره،، ودسني في ذلك مثلاً السيمونوحيه فهو منهج دراسي نوعي لاجتماعية باعتبارها رموزاً لحظ عقلية مجردة، فهالك إذن علاقة بين الببوية والسيمولوجية فهما كلمتان في الحقيقة مترادفتان، فتعريف السيمولوجية السابق يصلح تعريف لببوية، كما ان البعد الببوي أو علم لأدب لببوي تعبير أدق فهو ليس إلا فرعاً من لبمونوح، كما أن دي سوسير لم يكن منكراً للقبه التاريخيه بل كان يرى أن الدراسة التاريخيه تنظر من الببوية بحيث أن تأتي تابعة لدراسة اللغة كنظام متكامل محدد بفترة زمنية معينة، لمعرفة النظام يجب أن تسبق معرفة التغيرات التي تطرأ عليه.

وربما أن المنهج الببوي يحاكم التاريخ؛ لأنه يعمل العلاقات بين أجزاء النظام الواحد، مع أن هذه العلاقات هي جوهر النظام ونحن نحاكم الببوية باسم التاريخ وباسم الببوية معاً؛ لأنها هي نفسها جزء من نظام كبير تحميه وحدة فكرية ومادية ولحظة تاريخية.

ثانياً: هذه البنية العميقة أو هذه الشبكة من العلاقات المعقدة هي التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبياً، وهنا تكمن أدبية الأدب، وهم يرون بأن هذه البنية العميقة يمكن الكشف عنها من خلال التحليل المهيمن المظم.

ويمكن القول بأن هدف التحليل الببوي هو التعرف عليها؛ لأن ذلك يُعني التعرف على قوانين التعبير الأدبي، وهذا مما يجعل التحليل الببوي مميزاً عن سائر المناهج؛ لأنه هو الوحيد القادر على البحث عن أدبية الأدب أي عن خصائص الأثر الأدبي.

ثالثاً: يقف التحليل الببوي عند حدود اكتشاف هذه البنية في النص الأدبي، فهو جوهرها، فمعضهم يسمي تلك البنية (نظام النص) أو (شبكة العلاقات) أو (بنية النص)، وحين التعرف عليها لا يهتم التحليل بدلالاتها أو معانيها، بقدر ما يهتم بالعلاقات القائمة بينها.

ولهذا يرى نارت وتودوروف، وهما من أبرز رواد المنهج الببوي أن

هذا التعرف على بنية النص مقصود لذاته، لأن عقلانية النظام الذي يتحكم في عناصر النص، غدت بديلاً عن عقلانية الشرح والتحليل<sup>(1)</sup>

**رابعاً:** ينطلق النيبويون من مسلمة تقول بأن الأدب مستقل تماماً عن أي شيء، إذ لا علاقة له بالحياة أو المجتمع أو الأفكار أو نفسية لاديب - الخ؛ لأن الأدب لا يقول شيئاً عن المجتمع أم موضوع الأدب سيكون هو الأدب نفسه.

**خامساً:** للتوصل إلى بنية الأثر الأدبي ينبغي تحليل النص من الموضوع والأفكار والمعاني والمعدين الدائي والاجتماعي، وبعد عملية لتحليل أو الاحتزال يتم تحليل السبوي أو تحليل النص سبوي من خلال دراسة المستويات السابقة الذكر.

**سادساً:** ويتم التركيز لاكتشاف بنية النص على إظهار التشابه والتضاد والتعارض والتصاد والتواري والتجاور والتقابل بين المستويات، فمثلاً يتم تحليل لصوتي من خلال إظهار الوقف، واسير، والمقطع، أم تحليل التركيب تتم دراسة طول الجملة وقصرها وهكذا مع كل مستوى أو تحليل.

**سابعاً:** إذا كانت السبوية تحتزل النص إلى هذا الحد ولا تهتم بالمعنى أو الموضوع أو الإطار الرمزي أو المكاني أو المعين الدائي والاجتماعي، فما هو دور القارئ؟ فيجب السبويون أن النص يحاور نفسه، والقارئ هو نكائب لمعني لنص

معنى أن النيبويين يرون بأن القارئ ليس ذاتاً، إنه مجموعة من المواضع التي تشكلت من خلال قراءته السابقة وبالتالي فإن قراءته للنص ورد فعله إزاء النص تتحدد بتلك القراءات، وبما أن هناك قراءاً عديدين فإن هناك قراءات متعددة للنص الواحد.

(1) المقصود بالشرح هنا هو دراسة علاقات النص، والتفسير هو ربط النص بواقعه الاجتماعي والسياسي



ومعنى هذا بأن هؤلاء القراء يقومون (بترجمة) النص وهذا كما يرى بارت<sup>(1)</sup>، لكن النص يبقى هو النص ولهذا فإنه يحاور نفسه.

### النقد الدنيوية

يقوم النقد السيوي على تحليل النصوص، وذلك لتحليل هذه الأعمال وهو بذلك يحاور تفسير النص نفسه، دون أن يلجأ إلى ما يدور حول نص من تاريخية أو اجتماعية أو سياسية أو نفسية<sup>(2)</sup>.

وليس هذا التفسير يُعبر عن قصور الأدب في التعبير عن نفسه، ولكن هو كشف لغة ثانية تختلف عن اللغة الأولى، أي اشتقاق أو توليد معنى معين اشتقاقاً من الشكل الذي هو الأثر الأدبي نفسه.

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالاً، إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع ما يحتمل في نص، ولا يكمل أي نظام للمعنى ووظيفته أن لا نعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكاتب عالماً بأن لابد من تجربته أمام ما سبق أن تجربته الكاتب أمامه، أي أنه يسعى أن يري نفس الاتجاه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية مغلقة لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه، كما أن معيار العمل النقدي هو الدقة<sup>(3)</sup>.

(1) ويرى بارت بأن لا يوجد إلا قسار أدسان وهما القراء والكاتب، أو كاتبه القارئ، ومعنى هذا، أن الكتابة تقرأ، تفسر، فليس بكلمة طبقاً لمعنى القارئ وخبرته، إذن القراء والكتابة هما وجهان لحقيقة واحدة، فالمهم هو الحوار المستمر بين القارئ والنص بمعنى النظر عن المعنى المكتوب أو المعنى المستمد من القراء.

(2) إن في النقد اتجاهان سائدان وهما: مبتني وهو الذي يدرس النص بسباقه التاريخي أو الاجتماعي، وبني وهو الذي يدرس النص نفسه دون أن يلجأ إلى ساقه الخارجي، وكان النقد السيوي من هذا الاتجاه، وقد أشرت إلى ذلك عندما تحدثت عن أنواع السياق.

(3) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 327 وما بعدها.

وهكذا فإن الناقد كي يقول الحقيقة لا بد أن يكون دقيقاً في محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبي<sup>(1)</sup>.

وأما على الصعيد النقدي فتهدف السبوية إلى اكتشاف نظام النص، أي سببه الأساسية ومن ثم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما تصل إليه محاولات الإبداعية لـ «لغة والكاتب»<sup>(2)</sup>، ولهدم دور وظيفة النقد البيوي تنحصر في قضية التدقيق والمهم، والسبب في ذلك؛ لأنها تدعو إلى نقد النص نفسه دون اللجوء إلى سياقه الخارجي، فهي تدعو بذلك إلى تدقيق النص وفهم العلاقات الداخلية التي يتكون منها السق و النظام.

كما أن النقد البيوي يدفع بالناقد إلى ضرب من الوضعية الأمر الذي جعله يتحلى عن «نظر إلى الأثر الأدبي نظرة مرتبطة بتاريخه الاجتماعي أو النفسي»، وهذا يدل على وجود رغبة قوية لدى الناقد على اعتبار الأثر الأدبي مقال أو خطاب، أو حديث يخضع لمعايير التحليل البيوية<sup>(3)</sup>.

وأن النقد ولعمري مطلقية يقوم عليها ويعتمدان على علاقة لغة الناقد بلغة المؤلف الذي يحلله، وعلاقة لغة هذا المؤلف المفقود بالعالم نفسه، واحتكاك هاتين اللغتين هو الذي يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهة الشديد بنوع آخر من النشاط الذهني، الذي يعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق، ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى ما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذ اكتشاف الحقائق بل تبحث عن الصلاحيات<sup>(4)</sup>.

فالتحليل السائي لا يقوم بوصف الأعمال الأدبية بالجودة والرداءة وإنما يحاول إبراز كيميائية تركيبه، والمعاني التي تكتسبها عناصره تتألف على هذا

(1) المصدر نفسه، ص 328

(2) ينظر: شكري الماصي، المرجع السابق، ص 193

(3) ينظر: سمير حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط 1، 1990م، ص 134

(4) ينظر: صلاح فضل، المرجع السابق، ص 382 وما بعدها

النحو والشكل عند السائفة تجربة تبدأ بالنص وتنتهي معه، وكلما مضينا في القراءة التحليلية تكشف لنا أبنية العمل الأدبي<sup>(1)</sup>.

ونلاحظ مما سبق بأن النقد البنوي قد أخذ طابع التحليل وليس التقييم، وهذا يعني بأن يحلل البنى والعناصر الداخلية ويعكسها إلى عناصر بسيطة وينظر في العلاقات العلائقية القائمة بينها

وهذا يفود إلى القول بأن جوهر العمل الأدبي هو التحديد وليس التقويم، إذ ليس من أهداف هذا النقد أن يصف عملاً بالجودة وآخر بالترداء، وإنما هدفه الأساسي هو كيفية تركيب العمل الأدبي.

يد من النقد بنوي متمركز حول النص ويعوله عن كل شيء، من مثل المؤلف والمجتمع وظروف التي نشأ فيها، ويرى أن الواقع الذي يقوم عليه الأدب لا يخرج عن الخطأ أو اللغز، فالعمل الأدبي كنه دار<sup>(2)</sup>

وهذا يعني أن النقد البنوي يعد العمل الأدبي كلاً واحداً مكوناً من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضي في كلا اتجاهين الأفقي والرأسي في نظام متعدد الجوانب.

ولأن البنوية منهج وصفي، وهذا يعني أنه لا يعتمد على الناقد بقدر ما يعتمد على الوصف ولا يخلص لنتائج معينة، فإذن فهو لا يزول إنما يعتمد على وصف الأبنية الداخلية للنص وعلاقاتها فيما بينها كما ويصف لنا الروية<sup>(3)</sup>، فكل نص له رؤية فإذا استطاع الناقد رصد تلك الروية بعدد يستطيع بحيل حريثات أبنية

إن نص الأدبي يمكن أن ندرس على وفق مناهج كثيرة، قد تتفق كلها، أو بعضها في نتائجها، وأحكامها على النص الأدبي الواحد، ويمكن لقول بأن الوضعية الأولى والأسمى للنقد الأدبي هي إتاحة معرفة النص

(1) المصطلح منه، ص 333

(2) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا المرجع السابق، ص 182

(3) الروية، هي المفكرة أو الموقف التي أراد النص أن يعبر عنها

الأدبي نفسه، وهذا يعني أن النقد الأدبي هو نص ثانٍ، لكنه يحتلف عن النص الأدبي المدروس في كونه يحاول أو يؤسس لعناصر المعرفة في هذا النص<sup>(1)</sup>.

وهذا يعني أن النقد الأدبي الصحيح يمثل خطاباً أدبياً مؤسساً معرفة مستندة إلى ما في النص الأدبي المدروس من تجليات مصمومة، أو سائبة، أو هوية أو... وهذا في رأي الباحث ما يُنادي به أصحاب المذهب البيوري فهم ينادون إلى تأسيس معرفة من ذلك النص بعزلٍ عن الخارج، وهذه المعرفة لا تأتي دفعة واحدة بل تتشكل من خلال الوصف والتحليل بحث النص، والدخول في جزئياته وعلاقاته دون النظر إلى ما حوله.

ومن هنا يتم تأسيس معرفة نقدية حتمية بالنص، وتكون بحث المعرفة حالصة وحقيقية؛ لأنها تنظر في النص من الداخل وليس من الخارج، وعلى ما اعتقد هذا هو ما نصبوا إليه البيورية في نقدها.

فداخل هذا الفضاء المعرفي المؤسس، لا بد من إيجاد المعنى بعيداً عن مرجعية الواقع؛ لأنه لا علاقة بين النص كوجود والواقع كمرجع موضوعي، فالتقراء نحكي تماماً عن خارج النص ونعطي أهمية قصوى لداخل ومكوناته؛ لأنه المرجعية من حيث هي رؤية متضمنة في مستوياته<sup>(2)</sup>.

وبذلك فإن النقد البيوري يعطي النص سلطة وهذا عندما نادى بدراسة النص ومحاوريته من الداخل، فالنص عندما يصبح مقروءاً هذا يعني أنه يمتدح سلطة تجعله موضوع قراءة حيث، حدد المذهب البيوري مرجعيته التي يستمد منها سلطته، وهي مرجعية أدبية أساسها اللعبة بانتظامها ومدلولاتها على مستوى أساق العلاقات داخل بنية النص<sup>(3)</sup>.

(1) ينظر: هادي نصر، البحوث اللغوية والأدبية (الانجازات، المناهج، الإجراءات)، دار الأمل، الأردن، ط1، 2005م، ص 132.

(2) ينظر: مشري بن خليفه، سلطة النص، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 200م، ص 8.

(3) المصدر نفسه، ص 7 وما بعدها.

فالنقاد إذن لا بد من أن يدخل إلى قصاء النص أو المتن؛ لاحتراق تلك البنية المتناسكة وتحليل مستوياتها المتداخلة، والظفر في العلاقات القائمة بينها، وهذا المسعى يؤكد لنا على سلطة النص التي تنأس من دونه، ومن طريق انتظام الدعة داخله.

### البعد النقدي للمصحج البنيوي

ظهرت البنيوية أول الأمر كمصحح علمي تحليلي في حقل الألسنية أدحت سعة مرمجة الدحول إلى الميدان العلمي التحريبي قبل أن تصبح مصححاً عما تستعده العلوم الإنسانية

فالتحليل البنيوي للأدب كما ذكرنا فهو يعتبر النص بنية ذات دلالة، فيحصر موضوع دراسته في تحليل النص وحده مستبعداً عنصريين هاميين أسهما كثيراً في الانتعاش عن أدبية الأدب هما: **نمدع ونظرف الاحتداعي**، وهذا يعني أن البنيوية تقوم على مبدأ **المثولية<sup>(1)</sup>** الذي يقتصر على دراسة النص بمعزل عن أية مؤثرات كانت، ومن هنا ابتعد النقد البنيوي عن أحكام القيمة على العمل الأدبي واكتفى بالوصف وهذا ما أشرب إليه في لمسحت السابق<sup>(2)</sup>

وعلى الصعيد النقدي تهدف البنيوية إلى اكتشاف نظام النص إي بسبه الأساسية، ومن ثم ترفض أن يتجه النقد إلى الكشف عن الوظيفة الاجتماعية للنص أو ما يتصل بالجوانب الإبداعية للغة والكاتب<sup>(3)</sup>.

وهذا يعني أن وظيفة النقد البنيوي تنحصر - على ما يبدو - في قصة التدوق والمهم، وهذا ذكرناه سابقاً وتبدو البنيوية عاجزة حتى عن أداء هذه

(1) يقصد به أن يصبح النص مائل أمام القارئ، بصرف النظر عن العلاقات الخارجية فهو مصحح نصي لا مصحح سياقي

(2) ينظر: محمد عزام، قصاء النص الروائي (مقاربة بنيوية تكويبية في أدب بيل سليمان)، منشورات الاختلاف، ط1، 1996م، ص 27

(3) ينظر: شكوي الماضي، المرجع السابق، ص 193

المهمة لسبب بسيط هو أنها ترفض التعليل بل تعده شركاً، ومن الطبيعي ألا يتح أي نوع من المهام بدون تعليل لأي ظاهرة أدبية أو غير أدبية<sup>(1)</sup>.

فيستح عن ذلك أن هذا المذهب لا يسمح لنا باستنباط مبادئ نقدية نستطيع أن نقيس بها أعمالاً أخرى، لأنه مذهب صوري وصفي لا يهتم بالقيمة، كما في الوقت نفسه يجعله عاجزاً عن التفريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والرديئة، القديمة والجديدة.

وبذلك خرجت البنيوية بالنص من الإطار المطلق الصفاض إلى سياق الموجود المعيني، الذي ينظر إلى النص وعلاقة جزئياته متحدة مع بعضها البعض.

ومن الأمور التي تسرع فيها رواد البنيوية إعلان انفكاك النص عن صاحبه والتأكيد على انقطاع صلة الرحم بين الأدب وواصفه، مع ما رافق ذلك من إشارة وتمجيد اسم العداثة هو الذي جرى على المذهب النقدي ولا سيما يوم أطلق بعضهم ما يُسمى بـ (موت المؤلف)<sup>(2)</sup>.

حيثُ اتسمت مرحلة النقد البنيوي بالدعوة إلى موت الإنسان (المؤلف)، وتركيز الاهتمام على البنية بوصفها الأساس الحامل للدلالة، وقد نتجت هذه الدعوة إلغاء التاريخ بوصفه مُحْتَكِراً للمعنى، فضلاً عن رؤية بنية للعقل، نُكِر أن يكون لهذا الأخير أي دور في تطور المعرفة مد عصر النهضة الأوروبية حتى العصر الحاضر.

إن الثورة على الإنسان (المؤلف)، هي ثورة على جمود المعنى؛ لأن حضور المؤلف أثناء عملية تحليل النص تقود إلى إيقاف المعنى، واللجوء إلى حارجيات النص لتفسيره، وتأويل شكل النص بالرجوع إلى كاتبه، لذلك عمد بعض النقاد ومنهم بارت الذي شهّر بتلك المقولة، إلى إفساح المجال لحركة الدلالة مع ثنائية (القارئ / النص)، وأن موت المؤلف سيقود إلى

(1) المصدر نفسه، ص 194

(2) ينظر: عبد السلام المسدي، المرجع السابق، ص 63

نتيجة مهمة هي: ميلاد القارئ، وأن المفهوم الجديد الذي سيحل محل المؤلف هو الكتابة، التي تمتاز بكونها سيجاً من الاقتباسات المأخوذة من المراكز الثقافية اللامتناهية<sup>(1)</sup>.

وقد أسهم الطرح النقدي المعاصر في تفعيل إلغاء الإنسان، من خلال مقولة (موت المؤلف)، والتركيز على النص، والاعتماد على دور القارئ في كشف المعنى، واكتساب الدلالة، ومع نقاد ما بعد السيوية أصبح استبعاد المؤلف حتمية أكيدة تقتضيها الدعة، ولم تعد هناك مساحات واسعة لبروز الذات المتكلمة، إذ اجتاحت اللغة المساحات كلها<sup>(2)</sup>.

إلا أن هناك فرقاً بين موت المؤلف في المنهج البنيوي، وموت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية، إذ يتجه الأخير نحو هذه المقولة؛ لإعلان ولادة القارئ، الذي سيحل محل الذات المدعنة. مكون ذات جديدة في إعداد نسخ النص، من المنهج الأول (البنيوي) فيتجه إلى الاعتقاد بأن النظام النصي نصاء قائم بذاته، ولا يحتاج إلى أية عناصر خارجية تفسره، وروية المؤلف هنا لا يمثل ضرورة تاريخية لتحليل النص وحسب، إنما يمثل أحد الشروط الضرورية لتطوير النص الحديث<sup>(3)</sup>.

وبمعنى آخر يُعدّ موت المؤلف في منهج ما بعد البنيوية - من حيث كونه وجوداً تاريخياً في لحظة معينة - لحظة متميزة لولادة لحظة تاريخية أخرى هي (قارئ)، بوصفه التفاعل الخاص بالنص الجديد. أما لحظة موت المؤلف في المنهج البنيوي وهو الذي بهما، فهي لحظة عقيمة لا تلد شيئاً، لأن المؤلف في النظام البنيوي هو معمول العناصر التي تكون هذا النظام، وليس فاعله.

ومن اساق وراء تلك المقولة من الأدباء العرب عر الدين إسماعيل،

(1) ينظر: خريطلي، مقال بعنوان: إشكالية موت المؤلف، مجلة اداب القطرانية، العدد 4، لسنة 1997 م، ص 286

(2) ينظر: مبحان الرويلي وسعد البارعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، 2000 م، ص 153-154

(3) المصدر نفسه، ص 152 - 155.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



الأدبي؛ وذلك بنية الوصول إلى تفسير يدل على قصديه الأديب (الكاتب) أو يفترب مه، فالسوية نرغم أن جميع أنواع المعنى يمكن إرجاعها إلى سبة أو اللغة وأن باستطاعة المرء بلوع نوع أعلى من الموضوعية، كما أن الهدف الصريح للصناعة البنيوية هو رسم أعراف القراءة يحمل في طياته نتائج صمية وإراحة التفسير من طريق الوصف النظري وتوليد - على مستوى ما بعد النقد - مجموعة جديدة من القواعد لدراسة فكرة المعنى<sup>(1)</sup>.

#### اتجاهات البنيوية.

استق عن البنيوية اتجاهات وتيارات بنيوية، كالبنوية الشكلانية، والسوية التكوينية، والسوية الأنثروبولوجية، إذا جار التعبير، التي برزت على يد فلاديمير بروب V Propp في تحليل الحكاية الخرافية (شدهيه) تحليلًا موضوعيًا<sup>(2)</sup>.

وينصح لدى دارس المناهج النقدية أن السوية كانت مكملة لجهود الحركات النقدية السابقة، كالمدرسة الشكلانية، والنقد الجديد، والمدارس لسوية السافة، ونظوبرا للشكلانية من حيث تركيبها على دراسة السية بوصفها بصف مكتمل بداته، مبنية من اسمودج الدعوي بمردخ مطلق وصالحا للتعميم على سائر الأنشطة والمعارف، ويعتقد أن نسب البنيوية بصرب عروفه في لشكلاته الروسه، وسوية دائرة براج، وأنثروبولوجية سمي شتراوس، وتأسس ممارستها النقدية مع رولان بارت، وترهتيان تودوروف، وحرر رحيبت، ورومان ياكسون<sup>(3)</sup>. وهؤلاء نهضوا بتطوير المشروع السبوي نقدي.

(1) بظر وسم راي، المرجع السابق، ص 137

(2) بظر. دليل النظرية النقدية المعاصرة، مامح وبارات، د. سام قطوس (مبحث مشور في الشبكة الالكترونية) (بصرف بسيط)

(3) بظر: الرويلي والبارعي، دليل الماعد الأدبي، ص 37، وصالح هويدي، السابق، ص 111، وصلاح فصل، مامح النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، 1997م، ص ص 83 - 84

من أسويه اسكوييه «أو التولندية Genetic Structuralism فقد نشأت استجابة لسعي بعض المفكرين والنقاد الماركسيين وعلى رأسهم لوسيان غولدمان L. Goldman للتوفيق بين طروحات النيبوية، في صيغتها لشكلانية، وأسس المفكر الماركسي الجدلي الذي يركز على التفسير المادي لواقع الفكر والتفكير عمومًا، وهو سعي لتجاوز مفهوم البنية لمعناه الضيق، ومحاولة لربطه بسياقه الاجتماعي، من خلال تأكيد العلاقة الجدلية بين الحرح النص وداخله، ونطلق النيبوية التكوينية من فرضية تقول إن كل سلوك بشري هو محاولة لتقديم جواب دلالي على موقف معين. وعلاقتها خلق توارن بين لدات لمعنة وبين موضوع العمل أي العالم المكشف به. هذا الاتحاد نحو التوازن يحافظ دائمًا على طابعه المتبدل والمؤقت، بحيث أن كل توازن مقبول نوع ما بين أسباب الدهنية لللدات والعالم الخارجي، بهدف إلى موقف يعبر أثناءه، سلوك البشر العالم، وأن هذا التعبير يجعل التوارن كلاً كافيًا، ويولد نزوعًا نحو توارن جديد، سوف يتم تجاوزه هو أيضًا<sup>(1)</sup>.

ولعل ذلك يوضح الرؤية التي تحكم طروحات جولدمان من حيث يمد به نديمية التعبير الذي يقرأ على الأفراد والنسب وهو إدراك مهم بتفسير علاقة الأفراد المبدعين بالثقافة، ومنها الأدب من حيث التأثير والتأثير. ولأن الناس كدسات اجتماعية فيهم محكومون بتقسيمات عقلية فنية تأخذ لديهم هيئة «رؤية بعالم» لم يكن لهم دور في إحداثها وهذه الرؤية للعالم محكومة هي الأخرى بالفتة الاجتماعية التي ينتمي إليها الأفراد<sup>(2)</sup>.

وهكذا فالمسح البيوي التكويني يتدنى بالبحث عن البنية الدالة وينتهي بما يسمى بتفسير النص، أي وضعه ضمن ما يسميه جولدمان بالبنية الصامة التي هي البنية الاجتماعية<sup>(3)</sup>.

(1) (محمد نديم حشعة، تأصيل النص، حلب، مركز الإنماء الحضاري، 1997م، ص 57 - 58)

(2) (الرويلي والبارعي، دليل النقد الأدبي، ص 43)

(3) ينظر: دليل النظرية الأدبية المعاصرة، مناهج ودراسات، د. سام مقدوم (بحث منشور في الشبكة الالكترونية) (بتصرف بسيط)

### البنوية في النقد العربي الحديث<sup>(1)</sup>

تدفق النقد العرب المحدثون البنيوية مثلما تلقفوا غيرها من الاتجاهات والمناهج النقدية في منتصف السبعينيات، حيث اتضح الاهتمام بها من خلال بعض الترجمات، وعدد من الدراسات النقدية لكل من خالدة سعيد، ورمي العيد، وكمال أبي ديب، ومحمد برادة، ومحمد بنيس، وسعيد علوش، وجابر عصفور، وميزا قاسم، وحيد لحداني، وسعيد قطين، وغيرهم<sup>(2)</sup>.

ويعد كمال أبو ديب واحداً من رواد البنيوية في النقد العربي الحديث الذين أضلوا لها وقاموا بتطبيقها على الشعر العربي في كتابه «أدب الحداثة والتجلي - دراسات بنيوية في الشعر»، 1981م، «الرؤى المقنعة: نحو منهج بنوي في دراسة الشعر الجاهلي»، 1986م. ويصرح أبو ديب في بداية كتابه الصريح أن دراسته تلك توظف منظوراً يسهم في تشكيله عدة تيارات منها: التحليل البنوي للأسطورة كما هي عند ليفي شتراوس في «الأنثروبولوجيا البنيوية»، والتحليل الشكلي للحكاية كما هي عند فلاديمير بروب، ومناهج تحليل الأدب المتشكلة في إطار معطيات التحليل اللغوي والدراسات النسبية والسيميائية، والمنهج البنوي الكويبي السابع من معطيات تفكير الماركسي عند لوسيان غولدمان. ولعل توجهها بهذا الحجم لمجموعة من مناهج قد تنفي في أشياء وتندبر في أشياء أخرى يبدو عليه في «صعوبة» فهم بنيوية شتراوس وشكلانية بروب، وتكوينية غولدمان ذات الأصول الماركسية، وسيميائية بروس أو دي سوسير، وهي حقول معرفية كبيرة ومعقدة المشرب الفلسفية والمعرفية وذلك لا ينكر الجهد النقدي الصريح لكمال أبي ديب وبخاصة في المحي الإحرائي الذي يكشف عن ثقافة نقدية

(1) ينظر: دليل نظرية النقد المعاصرة، مناهج وبراءات، د. بسام قطوس (بحث منشور في شبكة الألوكة) (بصرف سطر)

(2) ينظر: دليل النظرية النقدية المعاصرة، مناهج وقارات، د. بسام قطوس (بحث منشور في الشبكة الألوكة) (بصرف سطر)



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.

التسلية، أو أن يكون غير ملم بقواعد اللعبة، وهيون القول المختلفة، لكن هذا المطلب في الوقت نفسه يحد من انتشار الأدب؛ بسبب صعوبة العثور على عدد كبير من القراء يتحلى بهذا المستوى الممتاز الذي يحلق نوعاً من الارستقراطية الأدبية<sup>(1)</sup>.

ومن ايجابياته أيضاً تلك الروح النقدية العالية التي يتطلبها من القارئ، بحيث يشارك مشاركة إيجابية وفعالة في تصور إمكانيات النص، وتوقع الحلول المختلفة للقضايا الفنية أو الشكلية المعروضة<sup>(2)</sup>.

ولذلك يقول كما أبو ديب: «ليست البيوية فلسفة، لكنها طريقة في لرؤيه ومهح في معاييه النوحود، ولأب كدنت فهي تشوير جدري سكر وعلاقته بالعالم وموقعه منه وبيزائه، هي اللغة لا تعير البيوية اللغة، ولا تعير المجتمع، وكما أنها لا تعير الشعر لكنها بصرامتها وإصرارها على التفكير نمتعمق والإدراك متعدد الإبعاد، والعوض في المكونات المعينة لنشيء والعلاقات التي تنشأ بين هذه المكونات يُعير الفكر المعان للغة والمجتمع والشعر وتحولته إلى فكر متسائل قلق، متوثب، متعصر، فكر جدلي شمولي»<sup>(3)</sup>.

وأشار صبري حافظ إلى الإطاحة الاستعمارية التي وجهها أبو ديب إلى إجارات النقد العربي الحديث في دراسة الشعر الجاهلي، حيث وضع كتابه (الرؤى المقسمة، نحو مهح بيوي في دراسة الشعر الجاهلي)، حيث أشد أبو ديب بالمهح البيوي وإيجابياته، فكان أحد أعلى النقاد العرب صوتاً في الدعوة إلى اصطناع المهح البيوي في دراسة الظاهرة الأدبية<sup>(4)</sup>.

(1) ينظر: فائق مصطفى وعبد الرضا علي، المرجع السابق، ص 184

(2) المصدر نفسه، ص 184 وما بعدها

(3) ينظر: كمال أبو ديب، جدلية الحماء والسحلي، دار العلم للملايين، بيروت، ط 1، 1984م، ص 7

(4) ينظر: عمر حسن القنّام، في فائرة المهح (فراغات نقدية)، مشورات أمانة عمان، عمان، ط 1، 2005م، ص 60 - 62

أما عن سلّمات هذا المنهج فنتلخص فيما يلي:

1 - البنيوية كما يُفهم من لمطها تعتمد على بنية النص، وبيان العلاقات التي تربط بين كيانه اللغوي والمادي؛ لتصل إلى حكم أدبي فهي وإن كانت لا تُهمّل الدراسة العلائقية للألماط، فإنها تُهمّل الوحدة الموضوعية ودوافع إبداعه وأثر المبدع فيه، ومن هنا تقع في خطر ميكانيكية التحليل<sup>(1)</sup>.

ولذلك يقول جودت الركابي في مقالته: «ومن هنا يجب أن نعترف بأن أسسوية أو السانة على الرغم من عطاءاتها الأخرى، فإنها تُعيت الروح أن لم تقل تقتل الإنسان. ونكفي لا أكون جاثراً أريد أن أعمل الإشارة إلى أن البنيوية لم تُهمّل تماماً العلائق الكائنة بين العناصر اللغوية المكونة للنص، على اعتبار أن كل لفظ يُفسر من خلال علاقته بالأجزاء الأخرى، ولكن هذا التفسير يقف في حدود المادية اللغوية المكونة للنص في حدود أنه كائن متصل عن الإنسان، ولهذا لم تنظر إليه من خلال علاقته بالمبدع»<sup>(2)</sup>.

2 - من الأحطار التي نواجهها أسسوية (المعاصرة الشكلاية)، وتعني تدث إلى عدم الاهتمام بالمعنى أو المحتوى، ورفض الاعتراف بحضور العالم الثقافي خارج العمل الأدبي، وتلك ناتجة من عدم الاعتراف بأن مظهر السببة المدروسة ليست هي المظاهر الوحيدة، ولا هي وحدها التي تعمل في نظام معلق دون أن تتأثر بالعالم الخارجي<sup>(3)</sup>.

3 - إن البنيوية ليست علماً وإنما هي شبه علم يستخدم لغة ومفردات معقدة ورسوم بيانية وجدول متشبكة، ومن هذا المطلق تجاهلت البنيوية التاريخ، فهي وإن كانت إجرائية فاعلة جبلة في توصيفها، إلا أنها

(1) ينظر. جودت الركابي، المرجع السابق

(2) المصدر نفسه

(3) ينظر. ميجان الرويلي وسعد السارعي، المرجع السابق، ص 40 وما بعدها،

وجودت الركابي، المرجع السابق، وروبرت شولز، المرجع السابق، ص 21

تمثل في معالجتها للظاهرة الرمائية، ولهذا فقد يكون هذا مقبولا مع الظواهر المؤقتة<sup>(1)</sup>.

ولكن بوساطة هذه الرسوم البيانية والجداول خدمت الجانب العاطفي في الأعمال الأدبية، وجعلت الأدب عقلانيا في دراسته وهذا بدوره أدى إلى خروج الأدب عن عايته وحشده في زاوية يكون بلجونه إليه بعيدا عن عالم الإنسانية (الشعور).

4 - يسويه في إهمالها للمعنى فهي تناهض وتعادي النظرية التأويلية، وإن كانت تسلّم بأن النص متعدد المعاني<sup>(2)</sup>.

5 - أن على الصعيد الأدبي تُعرّف البنيوية الأدب بأنه جسد لعوي أو مجموعة من الجمل وهذا تعريف رولان بارت وهو تعريف يُثير كثير من التساؤلات، ومنها إلى أن كون اللغة مادة الأدب لا يعني بحال أن الأدب هو اللغة، فالحجر مادة التمثال لكن التمثال ليس مجرد حجر<sup>(3)</sup>.

وهذا يقودنا إلى القول بأن اعتبار الكلام الأدبي ككل كلام ألسي هذا يؤدي إلى إلقاء خصائص الأدب والعن؛ لأن أي أثر لعوي غير أدبي هو مجموعة من الجمل القابلة للدراسة، وهو ما يتناقض مع دعوى البنيوية بضرورة الحرص على أدبية الأدب.

6 - ومن أهم المحاضر للنسوية، أنها تُنعي «تطور وتهتم بالنظم وبها تنظر إلى التاريخ نظرة سكونية، إذ ترى أن التاريخ مسير بمجموعة من الأنظمة التي تعبر الإرادة الإنسانية عن إحداث أي حدث في تشكيلها أو مسارها<sup>(4)</sup>».

(1) المصدر نفسه

(2) ينظر: بول هيربادي، ما هو النقد، ترجمه: سلافه حجاوي، سلسلة المائة كتاب، ط 1، 1989م، ص 84 - 85

(3) ينظر: شكري الماضي، المرحح السابق، ص 192.

(4) المصدر نفسه، ص 194

7 - إن التحليل السوي يقف عاجز أمام التعريق بين الأعمال الأدبية الجيدة والردئية، القديمة والجديدة، والسبب في ذلك أنه تحليل وصفي صوري لا يهتم بالقيمة، وهذا بدوره يؤدي إلى تشويه الأعمال الأدبية وإلغاء خصوصيتها<sup>(1)</sup>.

8 - ليست البيوية سوى صورة محرفة للنقد الجديد الذي عرفناه من خلال التعامل مع النص، كما لو أنه مقطوع عن موضوعه، مستقل عن موضوع القراءة<sup>(2)</sup>.

## 2 - الأسلوبية

الأسلوبية مصدر من الأسلوب. من: سَلَبَ، بمعنى: انتزاع الشيء وأحده والاستيلاء عليه<sup>(3)</sup>. وعيه أيضًا معنى ما يكون على الإنسان من الناس<sup>(4)</sup>. وتأتي كلمة أسلوب بمعنى السطر من النخيل، «وكل طريق ممتد فهو أسلوب»<sup>(5)</sup>. والأسلوب هو الفن، يقال: أخذ فلان في أساليب من الفنون، أي: تدبر منه<sup>(6)</sup>.

وأسلوبية «مصطلح مركب من وحدتين، الجذر: الأسلوب التي تعني أداة الكتابة، أو القلم، ومن اللاحقة «بات» «CS» المكونة هي بدورها من لوحدة «مورفولوجية» «IC» التي تعيد النسب، وتشير إلى السعد المسهجي والعلمي لهذه المعرفة، ومن «أت» «S» «الدالة على الجمع، كل هذه الوحدات مجتمعة تشكل علم الأسلوب»<sup>(7)</sup> أو الأسلوبية.

(1) المصدر نفسه، 192 وما بعدها

(2) ينظر: إبراهيم خليل، المرجع السابق، ص 91

(3) مجمع التوسعة مجمع اللغة العربية دار الدعوة استسبول ط 2 منه (سلب)

(4) لسان العرب المحط: ابن منظور - دار الجيل: بيروت - 1988م منه (سلب)

(5) المصدر نفسه

(6) المصدر نفسه

(7) وابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل المحطات، دراسة في النقد العربي الحديث =



ويعرفها «ريفاتير» Riffaterre بقوله «علم يعنى بدراسة الآثار الأدبية دراسة موضوعية... وهي تنطلق من اعتبار الأثر الأدبي بنية ألسية تتحاور مع السياق المصموني تحاوراً خاصاً»<sup>(1)</sup>.

أما بيير جيرو فيعرفها بأنها «العد الألسني لطاهرة الأسلوب»<sup>(2)</sup> وميشال اريفي «Michael Arriv» بأنها «وصف للنص»، حسب طرائق مستقاة من اللسانيات»<sup>(3)</sup>.

فهذه التعريفات وغيرها تجمع على أن الأسلوبية علم ألسني موضوعي وصفي مسطقة عمله الكلام/الأسلوب باعتباره «الميزة النوعية للأثر الأدبي»<sup>(4)</sup>، ولا المحدد لصيرورة الحدث اللساني نحو الظاهرة الأدبية<sup>(5)</sup>، وبدي «يأخذ شكلاً مختلفاً قد تكون عبارة أو حطاب أو رسالة أو حطاب بالفعل»<sup>(6)</sup>، حيث يعنى بدراسة تكويناته الصوتية والمعجمية والتركيبية ودلالية، والعلاقات البحتة والكده انقاسه سها بعه إدراك القسم بعية والجمالية للحطاب، وهو ما يعنى أن ماهيتها تكمن في البحث عن «كيفية تشكيل شبكة التركيب اللغوي في الحطاب الأدبي، والعمل على إظهار شعرية الحطاب أو أدبيته، ولا مجال إلى إدراك هذه العاية، لا بالبحث في متن الحطاب الأدبي واكتناء أسرار تكويناته الأسلوبية الببوية والوطيفية»<sup>(7)</sup>، من دون أن «تنطق بالحكم أو تجيب عن سؤال مفاده لماذا؟»<sup>(8)</sup>.

= تحليل الحطاب الشعري والسردى، مليرية الشر، جامعة باجي مختار، هابة، انجرائر، دط، كت، ص3

(1) مرحات بدري الحربي، الأسلوبية في النقد العربي، ص15.

(2) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص31

(3) مور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الحطاب، ح1، ص19

(4) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ص87

(5) المصدر بعه والصحيحة سها

(6) عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب: 35

(7) مور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الحطاب، ح1، ص19

(8) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية الرؤية والتطبيق، ص5

وكانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فريديماند دي سويسير<sup>(1)</sup>، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل بالي<sup>(2)</sup> 1865 - 1947م فوضع علم لأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة لخدمة سن علم اللغة والأدب<sup>(3)</sup> وبذلك فقد ارتبطت بشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بشأة علوم اللغة الحديثة.

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبثوا وصايا بالي في التحليل لأسلوبي سرعان ما بدؤوا العلمانية الإنسانية ووصفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوصفي فقتلوا وليد بالي في مهله ومن أبرز هؤلاء في مدرسة مرسية ج. مارورو<sup>(4)</sup>، ولكن الحبة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة أنديانا بأمريكا عن (الأسلوب) ألقى فيها ر. جاكسون محاضراته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب<sup>(5)</sup>.

وفي سنة 1965م ازداد الألسنيون اطمئنانا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدرت تودوروف<sup>(6)</sup>

(1) سويسري درس في جيف ثم في ليبيرج ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم هدد إلى جيف ودرس اللغة السكريدية ثم الألسنية عاش بين (1867 - 1913)م. (الأسلوب والأسلوبية، المسدي، 244).

(2) هو ألسي سويسري ولد بهجيف ومات بها تتلمذ على سويسير وبرغ في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته (مصف الأسلوبية المرسية) (ينظر الأسلوب والأسلوبية، المسدي، 237).

(3) ينظر في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويحي ص 41، والأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العنوس، ص 38.

(4)

(5) ينظر الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص 19.

(6) بلعاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلعاري ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله «نظرية الأدب» (ينظر السابق ص 240).

أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية<sup>(1)</sup>.

ويمكن القول بأن الأسلوبية تطورت وصارت مهجاً يستخدم في تحليل المصوح الأدبية، وذلك بمصل الجهود التي أعانت على ذلك، ومنها جهود «فلاديمير بروب» Vladimir Propp في دراسته مرفونوجيا الحكاية الشعبية، ومن بعدها أعمال الأنثروبولوجي كلود ليفي شتراوس C. Leve Strauss، في «نظرية العلوم الاجتماعية»، ثم ما كان من جهود المدارس المختلفة التي ظهرت في أوروبا، ومنها مدرسة «براغ» التي قرعها البولندي الأمريكي «جاكوبسون» Jakobson، وقد اهتمت هذه المدرسة «بخصوصية اللغة الشعرية على أساس معايرتها للغة العادية، وأكدت أن سماتها ليست مطردة فيها، بل إنها مرتبطة بوظائفها التي تلقت الانتباه إلى تركيبها الذاتي»<sup>(2)</sup>.

ولا ننسى جهود المدرسة الفرنسية التي اهتمت بالنواحي الوظيفية للغة، إذ تعدّ حلقة «موسكوف» نواة لها، كما أن لها أبرز الجهود التي أعانت على تطوير البحث الأسلوبي، فقد اتجهت هذه المدرسة إلى دراسة صفة شكل أدبي، مركزة «على الجوهر الداخلي للعمل الأدبي»، وكانت الحقيقة الأدبية شاعليها بصرف النظر عن أي اعتبار يبتعد عن النص ذاته<sup>(3)</sup>، وقد كان لترجمة أعمالهم إلى الفرنسية من طرف «تودوروف» Todorov أثر كبير في إثراء البحوث الأسلوبية، وقد أكد هو نفسه ما للشكلايين من تأثير على الأسلوبيين بقوله «ونحن مدينون للشكلايين بنظرية الأدب التي وضعوها»<sup>(4)</sup>.

ويمكن القول بأن تأثير الشكلايين على الأسلوبيين فيما يتعلق بالتحليل الشعري قد تمثل في تعبير أكثر ما أصبح يتمثل في الـ«كيف» الأسئلة الموجهة

(1) ينظر السابق

(2) محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، ص 84

(3) عدنان حسين، قاسم، الاتجاه الأسلوبي البيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية للنشر والتوزيع، مصر، 2001، ص 12.

(4) المصدر نفسه: 54

إلى المصوح، فلم يعد السؤال يتعلق بالما هو الشيء الذي عبر مجرى الأبحاث من بحث المادة إلى فحص الشكل<sup>(1)</sup>.

ولم يتوقف تأثيرهم عند هذا الحد النظري، وإنما تجاوزوه إلى مسائل معرفية وعلمية ومهجية جد دقيقة، إذ كان لجاكسون الفصل مرة أخرى، - وباستعادته من أعمال كل من «سوسير» de Saussure و«مارتيني» - في استعمال مبكر للفويسم باعتباره أصغر وحدة لسانية دالة.

باهيك عن جهود المدرسة الألمانية التي تجلت لدى «كارل فوسلر» Karl Vossler الذي بنى دراسته التحليلية على المطابقة بين اللغة والمن، فأصبح على «سطح» الذي يدرس اللغة في علاقتها بالخلق 1 نظري «مردى» اسم الأسلوبية أو النقد الأسلوبي<sup>(2)</sup>، وأعقت سنوات الازدهار التي عاشتها الأسلوبية بين 1960 - 1950 سنوات تقهقر بين 1968 - 1975 حتى ظن نقاد الأدب أن الأسلوبية زالت من الوجود إذ انطلت تحت لواء النقد «الذي» قصر جهوده على الكاتب وأصاكت في استعمال المفردات وغيرها من العناصر اللغوية البليانية مما أدى إلى زوال الأسلوبية وتهميشها مؤقتاً<sup>(3)</sup>.

ثم ازدادت تراجعاً بين سنوات (1985 - 1975)، لكنها عادت إلى الظهور من جديد بتأثير تراكم الدراسات الحديثة، وكان للمدرسة الفرنسية الفصل في انتصاح الأسلوبية وبرورها كما، وشكلاً، وقد اتخذ هذا التطور معنيين اثنين<sup>(4)</sup>:

**المنحى الأول:** الاستفراء الذي أرسى قواعد ممارسة النصوح، فألقت من ذلك مكروبات الأسلوبيات التطبيقية التي عكمت على ضبط المصنفات، وصوغ فرضيات البحث وتحديد نهايته.

(1) ينظر: ملامح المنهج الأسلوبي في التراث العربي، عبدالقاهر الجرجاني نموذجاً 26

(2) محمد عبد المطلب، اللاعة والأسلوبية، ص 124

(3) ورج موليبه، الأسلوبية، تر، بسام بركة، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، لبنان، ط 1، 1999، ص 09

(4) رابع بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، ص 04

**المنحى الثاني:** الاستبطاء الذي سوى أسس التجريد والتعميم واستقامت معه مكونات الأسلوبيات النظرية التي انكبت على تحسس المقاربات المتعلقة بنصائح المطربين وإرشاداتهم.

وعقب هذا الازدهار يبارك «ستيفن أولمان» Ste Phen Ullmann . استقرار الأسلوبية علما ألسيا نقديا، إذ يقول: «إن الأسلوبية اليوم هي أكثر أمان الألسية صرامة، ولما أن تنبأ اليوم بما سيكون للبحوث الأسلوبية من فصل على النقد الأدبي والألسية»<sup>(1)</sup>، وهنا استقر الأسلوبية منهجا علميا.

ستنتج مما سبق بأن الأسلوبية منهج يتعامل مع لغة النص وسيلة لفك رموز اللغة في النص بما ينعكس بشكل واضح على تحليل جوانب الإبداع فيه، وعلاقتها بالمدع، خصوصية الإبداع في الظواهر اللغوية المستخدمة، وقراءة النص الأدبي قد تكون قراءة أسلوبية نقدية، وذلك عندما تتعامل مع تركيب لجمالية والقيمة الموجودة فيه، والتعامل مع اشتراكات دعوية لموصول إلى الدلالات، واستخراج المعنى، ليصل السافد بذلك إلى دراسة وعيه لنص، وبذلك تعد الأسلوبية من المصاحح النقدية الحديثة التي تركز على دراسة النص الأدبي، معتمدة على التفسير والتحليل، وهي تمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي، فقد استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حدة الصعف والنفور الموجوده في السلاعة العربية لتمثل منهجا حديثا في التحليل والنقد، فهي تتجاوز الدراسة الجبرئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل، والأسلوبية تركز - بحكم نشأتها - على اللغة أساسا في تحليل النص ودراسته، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة، فإذا كان الدعوي يدرس ما يقال، فإن الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، ويوجد فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس الدعوي، واستمدت منه، ولكنها حددت مسارها - فيما بعد - هي دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية

(1) عبد السلام المسلي، الأسلوبية والأسلوب، ص 24

توطيعةً نقدياً وبلاغياً. واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة باعتبارها وسيلة لشرح نص، وتوسط معانيه، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه، ولم يهتم الدعويون قديماً إلى القيمة المعنوية للغة، وقدر المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة، أو ما نسميه باللغة المعيارية المباشرة، إلى اللغة الفنية التي يتشكل منها النص الأدبي، الأمر الذي انعكس سلباً على تقييم الصورة الفنية ومحاولة فهمها<sup>(1)</sup>.

وإذا كان النقد القديم لم يركز على لغة النص، وتعامل معه من خلال محيطه الحارحي، والعوامل المؤثرة فيه، وعلاقته بالواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي، والظروف الخاصة لمؤلفه، فإن النقد الحديث، ومن خلال تطور الدراسات اللغوية، ركز بشكل أعمق على العلاقات الداخلية في النص، التي أساسها اللغة، وتحليل اللغة يعني تحليل النص، لأنه لا يمكن أن تتشكل رؤية نقدية حول النص إلا من خلال فهم مكوناته، وما تتميز به هذه المكونات من خصوصيات تفرض نفسها على النص أولاً، وعلى الناقد ثانياً.

#### ملامح الأسلوبية في التراث العربي

جاء النص القرآني حاملاً لأبعاد دبية عفا عنه، كما جاء حاملاً لقيمة جمالية لغوية تؤكد الإعجاز، اثبتت من إعادة تشكيله الثابت المتناهي / اللغة وفق سياق لامتناهية وحآت العرب لأنها من حسن لغتهم، وبكيفية توفرت فيه حترقت هذه اللغة سمط حديد حقق الإعجاز، فكانت هذه المقارقة حافراً قوب دفع بالكثير إلى الاقتراب من هذا النص ومقارنته لاستجلاء عوامسه، والكشف عن النظام اللغوي المتفرد له، وإنتاج معرفة بمكوناته وعناصره<sup>(2)</sup>.

وقد نحا النقاد في مقاربتهم للنص المقدس منحيين، الأول اتجه

(1) الأسلوبية، د. مهدي مصطفى، عبد الله بن عبد الوهاب العمري، جامعة الإمام محمد بن سعود الإسلامية، كلمة لغة العرب، 1428هـ (بحث منشور في إشكالية لاكترونية)

(2) ملامح المنهج الأسلوبي في التراث النقدي - عبدالقاهر الجرجاني نموذجاً 38

أصحائه إلى مقارنة النص المقدس انطلاقاً من تشكيكه البلاغي، اعتاراً من أنه نص قائم بداته، لاحتوائه على تشكيل بلاغي متعرج، حيث تمحور حول دلالة استعادت من الأساق الملاحية التي قطعت تلك العلاق القديمة بين بدل والمدلول وقدمت علاقة جديدة، ابتعدت إلى حد ما، عن تلك المرجعية المألوفة، فارتقت باللغة إلى مستوى القداسة والإعجاز، وانطلاقاً من ههنا امكّن هؤلاء القراء اسموغ لقراءة هذا النص مستعدين من الأدب لإجربة للاحية بتفصيل والكشف عن حصائص النص المقدس الإعجازية، وأما كشي فقد نطق أصحائه من النظم اعتاراً من أن النص القرآني أدع طريقه جديدة في التعبير والتركيب، ومن ههنا كان تميزه وتفرده عن باقي النصوص، حيث يتألف ناكفا كلياً بانسجام عناصره الجريئة المتناسقة انساقاً لا يرقى إليه كلام يصدر عن الناس، وهذا الانسجام هو أساس القيمة العية للنص القرآني، وأيا كانت مطلقات هذه المقاربة، فقد استطاعت أن تقدم قراءة جمالية كشفت عن الحصائص الأسلوبية للنص المقدس، حيث وقف الإعجازيون عند ظواهر تركيبية نصية محتلمة، فاهتموا ببنية الجملة داخل هذا النص، كما اهتموا بالبنيات الصغرى، والتغير الذي يطراً عليها من حذف أو تقديم أو فصل أو إصمار. كما بحثوا في علاقة هذه التحولات بالمستويات السياقية التي تحكم النص. وفي سبيل الكشف عن خصوصية وتفرّد النص القرآني، اعتمد الدارسون على نص الشعري التقديم المرجع والأساس الذي يمثل قمة «مصححة الإسسية العربية»، وقادهم الموارنة بين النصين المقدس والبشري إلى الحصائص الأسلوبية لكل منهما، ثم أخذت هذه الموارنة مدعى آخر، حيث انتقل القاد من الموارنة بين النص المقدس والبشري، إلى الموارنة بين النصوص البشرية لنص مديم (الجاهلي) باعتباره يمثل النموذج الذي يسمي أن يحتدى، والنص لمحدث الذي يمثل إبداعية جديدة لتسهي بهم الموارنة بين النصوص البشرية إلى انوقوف على حصائص التفرّد والتميز لدى كل شاعر<sup>(1)</sup>

وبهذا تكون هذه الموازنة قد أظهرت منهج قراءة النص عند العرب،

(1) ملامح المنهج الأسلوب في التراث النقدي - عبدالقاهر العرجاني نموذجاً 39

وأسهمت في انتكاس حقل معرفي دلالي لمجموعة من مجالات الاشتغال على النص كسميح الكلامي والسميح الأدبي، وكانت مسببا في انوصول بني تعليقات أخرى للإعجاز غير التعليل البلاغي. من المقدس، والبشري واعتبارا من هذا يمكن القول إن النقد العربي تعامل مع النص العربي مطور أسلوبية، بل إننا لا نجانب الصواب إذا قلنا بأنا نقف في المورث العربي النقدي على شكلين من أشكال الأسلوبية الوصفية<sup>(1)</sup>:

1 - أسلوبية النمط، وهي التي تدرس الأسلوب وفق نماذج نمطية من الاستخدام اللعوي، ويمثلها في تراثنا النقدي ما دار من نقود حول أسلوب الشعر المحدث قياسا على أسلوب الشعر القديم<sup>(2)</sup>، ويمثل الأمدي نمودجه الأمثل من خلال ما قدمه من ممارسة نقدية لأسلوب أبي تمام على وجه الخصوص، حيث كشف في نقده عن الانحرافات النوعية والكمية لأسلوب أبي تمام عن نمطية الأسلوب الجاهلي، وحدد خصائصه.

2 - أسلوبية (النوع): وتبحث هذه الأسلوبية في نوعية الصياغة اللعوية وبمفردها، فتعنى بدراسة الخصائص النوعية التي بها يتحول لخصاب عن ساقه الإخباري إلى وصفتة التأثريه والحماليه، قسم نعرف عن المصوص من خلال تميزها وطريقة أدائها اللعوي، ويقدم عبد القاهر الجرجاني نماذج عديدة وناضجة لهذا الشكل من الأسلوبية، حيث حلل المصوص تحليلا أسلوبيا كشف من خلاله عن تميز المصوص تميزا نوعيا من جهة الأسلوب وأنظمتة النصية<sup>(3)</sup>.

- (1) ملامح المنهج الأسلوبية في التراث النقدي - عبدالقاهر الجرجاني نمودجا، 40  
 (2) سامي محمد هبابه، التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007، ط، ص: 307  
 (3) سامي محمد هبابه، التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث النقدي والبلاغي في ضوء علم الأسلوب الحديث، جدارا للكتاب العالمي، عمان، الأردن، 2007، ص1، ط



وقد وردت 'عطه' (أسلوب) في كلام العرب منذ القدم، جاء في لسان  
لعرب لاس مصور \* ، ويقال للسطر من الحيل: أسلوب، وكلّ طريق  
ممتد فهو أسلوب، والأسلوب: الطريق، والوجه، والمذهب.<sup>(1)</sup> بيد أن  
هذه المعاني قد اتسعت عند البلاغيين والنقاد العرب؛ الذين ربطوا معانيها  
بعدة مسارات، فالأسلوب عند بعضهم يذلل على طريقة العرب في أداء  
المعنى، مثلما نجد ذلك عند ابن قتيبة الديلموري ( - 276هـ) إذ قال:  
... والشاعر المجيد من سلك هذه الأساليب، وعذل بين هذه الأقسام،  
فمن يجعل واحداً منها أغلب على الشعر، ولم يزل يسل السامع، ولم  
يقطع وبالمعوس ظمناً إلى المرید<sup>(2)</sup>، ويبدو من هذا النص إيمان ابن قتيبة  
بضرورة مناسبة الشاعر بين القول ومقامه، فيطيل ويوجز بحسب اقتضاء  
الصياغة من ذلك، مع مراعاة حال السامع وقت إنشاده قصيدته، وتابعه في  
هذا المعنى القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني ( - 392هـ) الذي رأى أن  
اختلاف القوم في نظم أشعارهم إنما هو نابع من اختلاف طبائعهم، وتركيب  
حلقهم<sup>(3)</sup>.

ونادى بضرورة مناسبة المقال للمقام فلا يكون العزل كالاتحار، ولا  
المديح كالوعيد، ولا الهجاء كالاستبطاء، ولا الهرل بمسرة الجدد، ومن  
المدح بالشجاعة والبأس يتميز عن المدح باللباقة والطرف، ووصف الحرب  
والسلاح ليس كوصف المجلس والمذاق، فلكل واحد من الأمرين بهج هو  
أملك به، وطريق لا يشاركه الآخر فيه.<sup>(4)</sup>

وقد يتصل مفهوم (الأسلوب) عند آخرين بالعرض والموضوع، مثلاً  
نجد ذلك عند الحاتمي ( - 388هـ)<sup>(5)</sup>، والباقلاني ( - 403هـ)<sup>(6)</sup>، وابن

(1) لسان العرب: سلب.

(2) الشعر والشعراء: 1/75، ينظر: تأويل مشكل القرآن، 10.

(3) ينظر الوساطة بين المسي وخصومه: 17.

(4) المصدر نفسه: 24.

(5) ينظر حبيب المحاضرة 1 124.

(6) ينظر بيان معجزات العرب: 65، 66.

رشيق القيرواني ( - 456هـ)<sup>(1)</sup>. وربما اقترب من مفهوم النظم الذي يمثل الخواص التعبيرية في الكلام، وذلك بحده مائلا في كتابات عبد القاهر الجرجاني<sup>(2)</sup> ( - 471هـ)، إذ قال: «واعلم أن الاحتذاء عبد الشعراء وأهل

(1) ينظر اعجاز القرآن 175

(2) عند مبدئي عبد القاهر لخرجي الكثير من انصب لتي شملت لفكر معاصر وأدعي فيها بعضهم السبق والريادة، ممهدا بذلك لدعوة منهجية جديدة تعتمد الدوق والجمال في تناول النصوص الإبداعية، وتحليلها تحليلًا يسجم مع الضم الموضوعية في التعامل مع الأفكار التي تحملها النصوص، ومن أبرز تلك

عصا

#### 1 - (فنية اللغة والكلام)

تلك القضية التي شعلت بال المعاصرين حتى نُقِبَ (دي سوسير) علما عليها، وتتلخص في الفروق الدقيقة التي تميز بين المصطلحين، وبين العلاقة الذهبية وفضائية في حركة دلالة المصنوع، وإقامة الروابط بين الألفاظ صوت وكلمة، وبعدها لتصورية، ووظيفتها المادية، ومعكستها المجردة، فأنه عند سوسير «عصر محدد مستخلص من خصائص لغوية متغايرة الخواص عمومًا إنه النظم الذي أسسه نوع من الاتفاق بين أعضاء المجتمع الذي وحده يجعل الأمر ممكنا في فهم بعضهم بعضا» (الأسلوب والاسلوبية، هاف: 35)، بمعنى إن الكلام يكون أوسع من اللغة من حيث اختصاص اللغة بعنة معينة تربط بينهم روابط محددة

والواقع إن كلام سوسير هنا لم يكون إلا ترديدا للقضية التي تناولها عبد القاهر الجرجاني من قبل بالدرس والتحليل، ووقف هنا في أكثر من موضع في كتابه (دلائل الإعجاز) حين ميز بين اللغة والكلام تمييزا دقيقا موضحا الفروق الأساسية بينهما، فذكر إن اللغة محتصة بالكلمات المعردة ومعانيها (نظر: دلائل الإعجاز 94 - 95)، وإن العلم بهذه المعاني «لا يعلمو أن يكون علما باللغة، وبأعض انكسار المعردة، وبما طريقة الحفظ دون ما يستعان عليه بالنظر، ويوصل إليه بإعمال الفكر» (دلائل الإعجاز: 360)، وإن «الألفاظ المعردة التي هي أوضاع اللغة لم نوضح لتعرف معانيها هي أنفسها، ولكن لأن يصم بعضها إلى بعض» (دلائل الإعجاز: 469)، وأشار إلى أن الكلام هو وسيلة الإنسان في التعبير عن أغراضه ومقاصده، قال: (وجملة الأمر، إن الحبر وجميع الكلام معدّ يشنها الإنسان في نفسه، ويصرفها في فكره، ويأجي به قلبه، ويراجع فيها عقله، ويوصف بأنها مقاصد وأغراض. ) (دلائل الإعجاز: 461)، ولعله انطلق في هذا من مسلمة أساسية مفادها إن اللغة مشتركة بين أصحابها، فلا يقع في «

= ١. معناه: مدير بينهم، وإنما يقع في الكلام ونظمه، أي الأسلوب.

## 2 - عملية الصياغة الأدبية

ومثلما تطرق عبد القاهر إلى الفروق بين اللغة والكلام تطرق إلى العلاقة الذهبية المتعمقة في عملية الصياغة الأدبية ورأى أن المتكلم يصير الكلمات في نفسه، ويعلمها في عقله قبل أن يصدرها إلى المتلقي، قال: «وإدراك لا يكون في الكم نظم ولا ترتيب إلا بأن يصنع بها هذا الصيغ ونحوه وكان ذلك كله مما لا يرجع منه إلى اللفظ شيء ومما لا يتصور أن يكون فيه ومن صفته بأن ذلك الأمر على ما قلناه من أن اللفظ تبع للمعنى في النظم، وإن الكلم تترتب في النطق بسبب ترتيب معانيها في النفس وإنما لو خللت من معانيها حتى تتجرد أصواتها وأصداها حروف لما وقع في ضمير، ولا هجس في خاطر أن يجب فيها ترتيب ونظم». (دلائل المعجزة 98). وهذه نظرة ثاقبة من سنان كرس حياته من أجل نعمه، ونعمه، مما يجعل على بصير ماضية لفكرة الأسلوبية بربها العربي.

وهذا يعني - دراسة لأسلوب نطق أن يبحث في اللغة عما ليس بدعوى وهو زيادة الموثرة به ومع أن هذه الفكرة قد رُسحت في فكر عبد القاهر بخرجاتي - من تقدم -

## 3 - لغة برسل الحواس

وجد كثير من محدثين يضيفون دوماً بمصطلحات التراث العربي، ويؤثرون مصطلحات جديدة تتوافق - بحسب رأيهم - مع متطلبات الحياة والمعاصرة، ومن تلك المصطلحات (تراسل الحواس) التي جاءت به المدرسة الرمزية، وتعني به وصف مدركات كل حاسة من الحواس بصفات مدركات الحاسة الأخرى، ومن ثم «الحلط بين وظائف ومعطيات الحواس الخمس وتداخلها» (في النقد الأدبي الحديث: 78)، من أجل «خلق جو غامض يوحي بأحاسيسهم وأحلامهم، ورؤاهم العاصفة» (في النقد الأدبي الحديث: 78)، ولعل هذه الفكرة هي ما أشار إليه بلاغيونا وبلاغنا القديم، حينما وقفوا على نصوص داب مشؤوها في أحضان الطبيعة وما فيها من رياض وأرهار وأشجار مشمرة، ومن الأمثلة التي طرقتها عبد القاهر قول الشاعر:

عمل الأضلاق إذا ما يسرته فإنا عاسرته زقت المسطحا.

علق عليه عبد القاهر

«إنما المعنى إنك تجد منه في حالة الرضا والموافقة ما يملؤك سروراً وبهجة حسب ما يجد ذائق العمل من لذة الحلاوة» (أسرار البلاغة: 68)، واصطلح عنه بـ (التشبيه العقلي) (ينظر: أسرار البلاغة: 68)، في حين يعده أصحاب «

= المدممة الرمزية من تراسل الحواس.

#### 4 - مصطلح المعجزة (مسافة التوتر)

وثمة نظرة أخرى جاء بها المحدثون تتعلق بالاستعارة، إذ قال عدد منهم إن الاستعارة تكمن في خلق فجوة بين «كويين تصوريين ولغويين» (في الشعرية 133)، وإنه لا بد أن ينقل المعنى الاستعاري من معنى آخر يرتبطان بصلة معينة، أو مثلما يقول (ماكس يلاك) إن المعجزة في النظريات الحديثة للاستعارة تتعلق بـ (الابتكار الملائم لهذه الصلة) (في الشعرية 133)، وتشعب المصطلحات عددهم فتارة هي (مسافة التوتر)، وأخرى (التأخر الدلالي)، وتارة ثالثة (الانحسار الإشاري) (ينظر: في الشعرية 133 - 134)، وهي كلها تتعلق بالنظرة الحديثة للمفهوم الاستعاري، ولعل هذه النظرة كلها موجودة في كتابات عبد القاهر الجرجاني حين حدد الاستعارة بقوله: «أن يكون للفظ أصل في الوضع اللغوي معروف تدل الشواهد على أنه اختص به حين وضع ثم يستهله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل وينقله إليه بفلا غير لآراء يكون حدث كيدارية» (أسرار البلاغة - 29، وقال: «أو إما اسحار» [والاسحار: مه] فكل كلمة أريد بها غير ما وضعت له في وضع واضح لملاحظة بير الثاني والأول (ينظر: أسرار البلاغة 325).

#### 5 - قضية اللفظ والمعنى (الشكل والمضمون).

ومن القضايا الهامة التي تناولها المحدثون قضية اللفظ والمعنى، أو الشكل والمضمون وجدلية العلاقة بينهما، ففي حين قصر بعضهم الأسلوب على الشكل كما هو الحال عند الشكلانيين الروس مثلاً، اختلط الأمر على غيرهم، و (كراهم هاف) مثلاً يصرح: «إن كلا من طبيعة هذه القضية، ومحدودية معرفتي تطف حثلاً دون الاستمرار في مناقشة هذه المسألة» (الأسلوب والأسلوبية هاف. 23)، بيد أنه يرى إمكانية إنقاذ مفهوم الأسلوب بواسطة ثلاث طرق: «...».

1 - لا حاجة لإثبات وجود شيء اسمه الأسلوب، بل يكفي اصطلاح طبيعي وماسب للاستعمال وإن الجميع يعرف عملياً عما يدور الحديث

2 - يمكن للناقد أن يذكر مبدأ أن التعابير المختلفة شكلاً تختلف في المعنى دوماً كما فعل آي. أ. ريجارد في كتابه (التصير في التعلم)، وقد يحتاج ذلك شئاً من البراعة في إنشاء الآراء ولكنه من الممكن ترسيخ الموضوع بما يناسب الأعراف الأدبية

3 - ويمكن للناقد أن يتقبل هذا المبدأ على أن اختلاف الشكل هو دائماً اختلاف المعنى، ولكنه يستطيع مع ذلك إنكار مبدأ اختلاف الأسلوب، فهو لم يحذف =

= وإنما أصبح مصنفًا ضمن المعنى. إن الأسلوب جزء من المعنى ولكنه جزء يمكن  
 أن يدرس بصورة مستقلة ودرجة معقولة (الأسلوب والأسلوبية (هاف: 23)  
 ومن هنا ينصح بقصو الأسلوب في تصور مفهوم الأسلوب، في شكل كان أم في  
 معنى، حتى إذا تبعهم إلى الدعوة (هاف: 23) يصبح (ب) مريضاً عليه  
 الفاعلة (الأسلوب والأسلوبية (هاف: 23)، إن الأسلوبيين المعاصرين يدركون  
 أهمية الأسلوب في عملية الصياغة الأدبية ولكنهم ينكرون استقلاله عن المعنى، أو  
 يعدونه (ب) فراعياً لا يمت إلى الواقع بعلة، وهم محطون في كلا الحالتين،  
 وإنما هو على ما انتهى إليه عبد القاهر الجرجاني حين رأى أن الأسلوب يتمثل في  
 الصورة الناشئة عن التلاف اللفظ والمعنى معاً، وعدّ (الأسلوب) عنصراً ثالثاً  
 بينهما، قال: «وذلك إنهم لما جهلوا شأن الصورة، وضعوا لأنفسهم أساساً وبنوا  
 على قاعدة، فقالوا: إنه ليس إلا اللفظ والمعنى ولا ثالث، وإنه إذا كان كذلك  
 وجب إذا كان لأحد الكلاسيين فضيلة لا تكون للآخر، ثم كان العرض من أحدهما  
 هو العرض من صاحبه أن يكون مرجع تلك الفضيلة إلى اللفظ خاصة، وأن لا  
 يكون لها مرجع إلى المعنى من حيث إن ذلك رغبوا يؤدي إلى التناقض، وأن يكون  
 معاً متفاهراً وغير متعابر معاً...» (دلائل الإعجاز: 418)، وقال: «ومعلوم أن  
 سبيل الكلام سبيل التصوير والصياغة...» (دلائل الإعجاز: 251)، ومعنى ذلك إن  
 عبد القاهر يجعل الكلام مبنيًا على ثلاثة عناصر رئيسة  
 أ - اللفظ، ويعني به الإطار الخارجي للنص.  
 ب - المعنى، ويعني به ما تشير إليه ألفاظ النص.  
 ت - الأسلوب، ويعني به التلاف الحاصل بين اللفظ والمعنى (الصورة).  
 وقد عرض لذلك عدة أمثلة نورد منها هذين المثالين.  
 هـ أبو تمام: [من الكامل].  
 أصبح مشهور بغير دلائل من غيره اسفيت ولا اعلام.  
 وقال المشبي: [من الكامل]  
 وليس يضح في الأدهان شيء إذا اصباح النهار إلى دليل.  
 علق عبد القاهر الجرجاني عليهما، فقال: «فأنت ترى أحد الشاعرين فيه قد أتى  
 بالمعنى عملاً سادجاً، وبرى الآخر في صورة ترق وتعجب» (دلائل الإعجاز  
 425 - 426)، فالمعنيان يكادان أن يكونا متشابهين إلى حد ما، ولكن طريقته  
 الصياغة حكمت للشيء بالعودة، وحكمت للآخر بالرداءة، وهذا شأن الأسلوب  
 وبحسب هذه المعركة فإن الإبداع الأدبي يتحقق من خلال اجتماع اللفظ والمعنى  
 و الأسلوب معاً =

= 8 - صورة نفسه

ن صورة لامية التي أسهب في تناولها المحدثون إنما تتعلق بدراسة الأسلوب وطبيعته، ويبدو هذا واضحاً في كثير من الدراسات التي تناولت الصورة اللمية فيها (صورة معبرة، عذبة) لندكتور عبد الإله نصائح، إذ جعل الفصل الخامس، درسه (لصورة اللمية من خلال الأسلوب) ينظر الصورة اللمية معياراً تقديماً: 361 - 433) و(الصورة اللمية في المثل القرآني) للدكتور محمد حسين علي الصغير الذي قُسم بحثاً تطبيقياً لعناصر الصورة في القرآن الكريم (نظر: الصورة اللمية في المثل القرآني ' 150 - 221)، ولتأكيد هذا القول نتابع كلام عبد القاهر الجرجاني في دلالة والذي يرى فيه (إن الصورة هي مرية بالمتكلم في إخراج المعنى، قال عبد القاهر

1.. وان اعترف بأن ذلك يكون قلنا له ' أخيراً عنك أقول في قوله '

وأي صناع على ما قيل أنه غاية في الفصاحة؟ فإذا قال نعم، قيل له: أو كان ذلك عندك من أجل حروفه أم من أجل حسن ومزية حصل في المعنى، فإن قال من أجل حروفه، دخل في الهدية، وإن قال من أجل حسن ومزية حصل في المعنى قيل له: فذاك ما أردناك عليه حين قلنا إن اللفظ يكون فصيحاً من أجل مزية تقع في معناه لا من أجل جرسه وصداه (دلائل الإعجاز ' 377)، وتقدم قوله في الصورة: «وأحلم إن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل وقياس لما بعده بعقولنا على الذي نراه بأبصارنا، فلما رأينا اليسوة بين آحاد الأجاس تكون من جهة الصورة فكان بين إنسان من إنسان، وعرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك» (دلائل الإعجاز ' 445).

وقد نتج عن ذلك إما نرى المعنى الواحد في صورتين مختلفتين، وكما في قول أبي تمام: [من الطويل]

إنما سيفه فضحى على الهام حاكماً غدا العفو منه وهو في السيف حاكم.

وقول المشبي: [من الطويل]

له من كريم الطبع في الحرب معض ومن عادة الإحسان والصفح غامد.

علق عليها عبد القاهر فقال

فيظهر الآن نظر من رأى العملة من معه فأنك ترى عياناً إن للمعنى في كل واحد من السنين من جميع ذلك صورة وصفة غير صورته وصفته في البيت الآخر وإن العلماء لم يريدوا حيث قالوا. (إن المعنى في هذا المعنى في ذاك، إن الذي تعمل من هذا لا يحالف الذي يعقل من ذاك، وإن المعنى عائد عليك في البيت الذي على هيئته وصحته التي كان عليها في البيت الأول، وإن لا فرق ولا فصل =

= ولا تدب من موجه من الوجوه، وإن حكم اليبيين مثلاً حكم الاسمين قد وصف في  
نعمه شيء. و حد كائنات والأصد، ولكن قدوا دنت على حسب ما يفوه بمفلا  
في شسين يجمعهما جس واحد، ثم يعترفان بعواص ومرابا وصفات كالحاتم  
والحاتم، والشف والشف، والسوار والسوار، وسائر أصناف الحلبي التي  
يجمعها جس واحد ثم يكون بينها الاختلاف الشديد في الصفة والعمل. (دلائل  
الأصهار، 443 - 444)

وهكذا عاودي مجده في أقوال عبد القاهر الجرجاني، وما يثار اليوم في الدراسات  
الأدبية يجعلنا نقول: إن كل الدراسات اليوم في ميدان الصورة المية بمجالها  
نظمي هي دراسات أسلوبية، وإن (الصورة التي تحصل في النص)، (الرسم  
المكتوب بالكلمات) وجهان لعملة واحدة، قال د. ركي مبارك: «الصورة الشعرية  
هي أثر الشاعر المعلق الذي يصف المراتب وصفا يجعل القارئ ما يدري أيقرا  
قصيدة مسطورة أم يشاهد منظرًا من مناظر الوجود، والذي يصف الوجدانيات  
وصف يحبر نقارئ إنه يتاجي نفسه لأنه يقرأ قطعة لشاعر» (الموارد بين الشعراء  
64)

## 7 - سياق

ذكر بعض الأسلوبيين على قضية السياق، ودوره في تحقيق الإبداع الأدبي،  
وأفردوا له منهجا خاصا سموه (أسلوبية السياق) (ينظر: البلاغة والأسلوبية،  
بليت: 38)، ويحبوا ميكائيل ريفاتير علما عليها، ويستابع هذا الموضوع مع ما  
كتبه (كراهم هاف) حيث قال.

«إن الوحدة العضوية للعمل الأدبي ليست شيئا جاهزا، وليست حجرا كريما صاميا  
منقى في الطينة هملا، إنما هي شيء منجز، ويمكن الوصول إلى هذا الكل  
العضوي بطرق متنوعة، فقد يكون أحيانا في فكر الشاعر العتاني وزن شعري قبل  
معرفة بالكلمات التي توافق ذلك الإبداع. - تتضمن أغلب النكاه عمدة نصح نيه  
أما على الورق أو في النص قبل تدوين أي شيء، وثمة شاهد بـ نكبات  
المحتلطين ينظرون إلى هذه العملية من التنقب في ضوء محض، غير هـ بعضهم  
على أنها تجسيد للمعنى المتصور سلفا بصورة أكثر دقة، ويراه بعضهم على أنها  
تغير مستمر وتحويل في المعنى نفسه، ومن الأفضل في كلتا الحالتين لتدبر أن  
يولي المسألة نظرة مستقلة، فالمعلم الأدبي مشروع إذا كمل فإن النتيجة تكون  
وحدة كاملة ومنكوبة من عناصر لغوية يعرفها نحن أيضا في ارتباطات أخرى،  
لذلك يمكننا بعملية تجريد أن ندركها شكل منفصل وماقشها باعتبارها مكونات  
لهذه الوحدة الكاملة، وإن الكلمة السحرية في بيت سحري معين قد تكون =

= خاملة تمامًا في جملة محتله، وإن التركيب غير البارح في سياق من السياقات قد يكون له تأثير فعال في سياق آخر، ودراسة الأسلوب تهتم بمثل هذه الظواهر مهما كانت فلسفتها للمعنى، ومهما كانت نظريتها في سيكولوجية العملية الحلافية<sup>١</sup> الأسلوب والأسلوبية، هاف: 25 - 28). ولعل هذه الفكرة واحدة من الأسس الرئيسة التي أقام عليها الجرجاني نظريته في النظم فقال:

«... وإن كان هذا كذلك فيسبى أن ينظر إلى الكلمة قبل دخولها في التأليف وقبل أن تعبر إلى الصورة التي بها يكون الكلم أخبارًا وأمرًا وبها واستحبارًا وتعجيبًا، وتؤدي في الجملة معنى من المعاني التي لا سبيل إلى تدبها لا يصم كلمة إلى كلمة، وبناء لفظة على لفظة...» (دلائل الإعجاز: 90). وذهب عبد الله أبو عبد من ذلك حينما قال: «وهل نجد أحد يقول: هذه اللفظة تصيبه، لا وهو يعتبر مكانها من النظم، وحسن ملائمة معناها لمعنى جاراتها، وفصل مؤاستها لأخواتها» (دلائل الإعجاز: 81) إلى أن انتهى إلى القول: «فقد اتضح إذن اتصافها لا بدع الشك إن اللفظة لا تتفضل من حيث هي بلفظ مجردة ولا من حيث هي كلف مفردة. وإن اللفظة شئت لها العصبية وحلافتها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها أو ما أشبه ذلك مما لا تعلق له بصريح اللفظة، وما يشهد لذلك إنك ترى الكلمة تروقت وتؤسك في موضع ثم تراها تنثر عنث وتوحشك في موضع آخر، كلفظ الأخدع في بيت الحماسة:

[من الطويل]

تلفط نحو الحي حتى وجدنتي وحجت من الإصغاء لنا وأخذعا.

وبيت البحري: [من الطويل]

وإني وإن بلغتني شرف الغنى واعتقت من رق العظام أخدعي.

فإن لها في هذين المكابرين ما لا يحصى من الحسن، ثم إنك تتأملها في بيت أبي تمام: [من الطويل]

يا دهر قوم من لخدعيك فقد اضججت هذا الأنام من خرقك.

بعد هذا من شغل على نفس، ومن التعجب والتكدير أضعاف ما وجدت هناك من بروج والحمد، (دلائل الإعجاز: 92 - 93)، وما ذلك إلا لسبقات ورودها بحذوفا في حجت أحدهما حملة والأخرى فصححة مسهجة.

يصحح من كل ما سبق صانه الفكرة الأسلوبية، وصحاحها التطفي في فكر عبد القاهر الجرجاني، وبالتالي أصالة تراثنا الحضاري والمكربي الذي ظل متوارثا عبر الأجيال، وهو بحاجة - اليوم - إلى البحث من جديد لاستلهامه مكنون لدينا ما يسمى (بمنهج الأسلوبية العربي) بصغته الأصيلة، ومبدعه الحلاف =



لعمري بالشعر وتقديره ونمسه أن يبتدئ الشاعر في معنى له وعرض أسلوبه - ولأسلوبه نصرت من النظم والظرفية فيه - فيعمد شاعر آخر إلى ذلك الأسلوب فيجيبه به في شعره فيشبه بمن يقطع من أديمه بعلا على مثال قد قطعه صاحبها، فيمد قد إحدى على مثله<sup>(1)</sup>، ومن أمثلة توفق الأسلوبين قول المرردق: [من الطويل].

اترجو ربيع أن يجيء صفارها بخير وقد أعيا ربيعاً كبارها<sup>(2)</sup>  
وقول العيث: [من الطويل]

اترجو كليب أن يجيء حديثها بخير وقد أعيا كليباً قديمها<sup>(3)</sup>  
وقد حاول من جاء من بعد عبد القاهر أن يوضح مفهوم الأسلوب على حد سحر أمثان حرر الله المرحشري ( - 538هـ)<sup>(4)</sup>، وأبي يعقوب السكاكي ( - 626هـ)<sup>(5)</sup>، ويحيى بن حمزة العلوي ( - 794هـ)<sup>(6)</sup>. وقد يرقى مفهوم لأسلوب إلى اسوع الأدبي، وضرب صباعه مثلاً بحده عند لسجلداسي ( - بعد 704هـ) الذي أطلق على فنون البلاغة مصطلح (أساليب) مسمى واحداً من كنه (المرع البديع في تجييس أساليب البديع) الذي عني من خلاله بعلوم البلاغة التي تليها كتابته مثل التشبيه، والاستعارة، والإشارة، وحداثة والتصميم<sup>(7)</sup>.

نقد تبلورت فكرة الأسلوب عند انقداي في تعريف ابن جندور ( - 808هـ)، إذ توجه إلى محاولة نظرية مباشرة له استلهم فيها خلاصات جهود

= [ينظر نظرة في الأسلوب والأسلوبية محاولة في التطوير لمصباح أسلوبية عربي، محمد حسيبي عبد الله المهناوي، بحث منشور (www.abulbustonline.com) (بصرف بسيط)]

(1) دلائل الإعجاز: 411

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها

(3) المصدر نفسه، 412

(4) ينظر: الكشف عن حقائق عوامض التريل: 10/1

(5) ينظر: معناه العلوم: 95، 155

(6) ينظر: الطرار: 158/1، 222/2

(7) ينظر تناوله هذه المون. المرع البديع في تجييس أساليب البديع

سبقه من البلاغيين والنقاد العرب إذ قال: «ولمذكر هنا سلوك الأسلوب عند أهل الصناعة، وما يريدون بها في إطلاقهم فأعلم إنها عبارة عنهم عن الموالي الذي ينسج فيها التراكيب، أو القالب الذي يفرع فيه»<sup>(1)</sup>، ثم حدد مفهوم الأسلوب في الإبداع الأدبي فذكر أنه يرجع إلى صورة ذهنية مركبة المنتظمة كلية باعتبار انطباقها على تركيب خاص، وتلك الصورة ينتزعها لدهن من أعدد اسراكيب وأشخاصها، ويصيرها في الحبل كنفدت أو الموالي ثم يتقي التراكيب الصحيحة عند العرب باعتبار الإعراب والبيان فصرح في رسم كما يفعل لئلا في القالب، أو الساج في الموالي<sup>(2)</sup> وبعد ذلك كله يمكن رصد ملامح الأسلوبية لدى النقاد القدماء العرب على نحو الاشارات الآتية<sup>(3)</sup>:

- «لم يستعمل مصطلح (أسلوب) في كتاب «البيان والتبيين» للجاحظ، واستعمل مرة واحدة عند عبدالقاهر الجرجاني، وفي عديد من المرات عند حارم القرطاجي في كتابه «متهاج البلغاء وسراج الأدباء»<sup>(4)</sup>.
- استقرت كلمة الأسلوب في صيغتها الاسمية في «لسان العرب» لابن منظور، وفي فصل «صناعة الشعر» من مقدمة ابن خلدون، وتحدثت للأسلوب في هذين المصدرين بعض معالمه الدعوية والاصطلاحية المهمة<sup>(5)</sup>.
- «نظر العرب إلى الأسلوب من زاوية المطهر الذي يحرق فيه، أو الذي

(1) مقدمة ابن خلدون: 353

(2) المصدر نفسه والصحيفة نفسها، ينظر: نظرة في الأسلوب والأسلوبية (محاولة في تنظيم لمهج اسلوبية عربي) محمد حسين عبد الله المهدي بحث منشور [www.abdulbaitonline.com](http://www.abdulbaitonline.com) (بتصرف بسيط)

(3) ينظر: فرائدي كل من: محمد الطرابلسي، وشكري عياد

(4) يوسف أبو العباس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 23 وينظر: برهمة عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في الأدب العربي الحديث، ص 48 وما بعده وينظر: محمد الهادي انصاري: قضايا الأدب العربي، مطهر لتعكير لأسوبي عند العرب، مركز الدراسات والأبحاث الاقتصادية والاجتماعية لجامعة التوسية 1978م، ص 262

(5) يوسف أبو العباس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 23

- يتوهم خروجه فيه، كذلك. فعذره الصرب من القول، أو الطريقة، أو السؤال، أو القالب، وهذه النظرة نجدها مثلاً عند عبدالقاهر الجرجاني وابن خلدون<sup>(1)</sup>.
- «نظر بعض الأدباء بين تعدد الأساليب والافتتان فيها وطرق العرب في أداء المعنى، بحيث يكون لكل مقام مقال، فتعدد الأساليب راجع إلى: اختلاف الموقف - وطبيعة الموضوع - ومقدرة المتكلم وفيته»<sup>(2)</sup>.
- «لم يثبت النقاد القدامى على اتجاه واحد في تحديد معنى الأسلوب. فقد ربطوه مرة بالباحية المعنوية في التأليفات، وربطوه مرة ثانية بطبيعة الجنس الأدبي، ومرة ثالثة بالفصاحة والبلاغة»<sup>(3)</sup>.
- «تحدث النقاد العرب القدامى عن الانحرافات السياقية، مثل 'التقديم والتأخير والحذف والتكرار، والالتفات»<sup>(4)</sup>.
- بالرغم من عدم وجود مصطلح الأسلوب بصيغته هذه لدى الجاحظ، إلا أن نظريته القائمة على مبدأ اختيار اللفظ، قد توافقت مع طروحات المحدثين من الغربيين حول الأسلوبية. فهي تتوافق مع ما يسميه الأسلوبيون: «الانتظام النوعي»، وهو ما يعب عنه الجاحظ بقوله: «لا يكون الكلام يتسحق اسم البلاغة حتى يسابق معناه لفظه، ولمعنه معناه، فلا يكون لفظه إلى سمعك أقرب من معناه إلى قلبك»<sup>(5)</sup>.
- وقد اتجه الباحثون في الكشف عن مفهوم الأسلوبية في التراث العربي القديم في اتجاهين<sup>(6)</sup>.

(1) المصدر نفسه - ص 23

(2) المصدر نفسه - ص 23

(3) يوسف أبو العباس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ص 24

(4) المصدر نفسه: ص 24

(5) عمرو بن بحر الجاحظ - البيان والنبين - تحقيق: عبدالسلام هارون - مصر: ط 3 1968م: ج 1 ص 14.

(6) ينظر إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ص 47

- 1 - إتجاه يسع ما أمكن من التراث؛ للنظر في آرائهم المتفرقة، وتحديد مفهوم الأسلوب عندهم، ومن أبرز رواده:

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	محمد الهادي الطرابلسي	مظاهر التفكير الأسلوبي من العرب	1978م
2	شكري محمد عياد	مفهوم الأسلوب بين التراث القدي ومحاولات التجديد	1980م
3	محمد عبدالمجيب	مفهوم الأسلوب في التراث	1987م

- 2 - إتجاه آخر حاول الكشف عن النظرية الأسلوبية في كتاب ما، أو عند مؤلف ما من التراث القديم، ومن أبرز رواده:

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	عبدسلام بسدي	المقاييس الأسلوبية في النقد الأدبي من خلال «البيان والبيان» للمجاهد	1976م
2	شكري محمد عياد	البلاغة العربية وعلم الأسلوب	1985م
	نصر حامد أبو زيد	مفهوم العلم عند عبدالقاهر الجرجاني، قراءة في ضوء الأسلوبية	1984م

- وهناك دراسات أخرى لباحثين إذ شملت دراساتهم إشارات عن مفهوم الأسلوبية في التراث العربي فنذكر منهم<sup>(1)</sup>

ت	الباحث	دراسته	السنة
1	مصطفى صادق الرافعي	عجاز القرن واللامع - ب	(ب 1937م)
2	عباس محمود العقاد	مراجعات في الآداب والفنون	(ب 1964م)
3	أمير العملي	في القول	(ب 1947م)
4	أحمد حسن الزيات	دواعي البلاغة	(ب 1968م)
5	أحمد الشايب	الأسلوب	
6	د. جلاله خضر حمد	1 - المعنوي في الجملة القرآنية 2 - السبع المعلمات - دراسة أسلوبية 3 - جماليات النص القرآني - دراسة أسلوبة في المستوى التركيبي - 4 - فيروان عبدالقادر الجبلاني - دراسة أسلوبية	

(1) يوسف أبو العنوس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 24 وما بعدها.

وقد كانت أطروحات الأدباء والمقاد القدامى حول الأسلوب في معرض حديثهم عن القضايا النقدية والبلاعية وقصبة إعجاز القرآن الكريم، ولا يعني هذا أنهم تعرضوا إلى كل القضايا الأسلوبية إنما هي معالم واضحة، لها دور... في تاريخ الدراسات الأسلوبية<sup>(1)</sup>، هذا وإن المفهوم الذي استقر عليه مصطلح الأسلوبية وبهذه الصيغة اللغوية، لم يظهر إلا في بداية القرن العشرين، مع ظهور الدراسات النوعية الحديثة، التي فررت أن تتخذ من الأسلوب علمًا يدرس لذاته، أو يوظف في خدمة التحليل الأدبي، أو التحليل النفسي، أو الاجتماعي، تنمًا لاتجاه هذه المدرسة أو تلك<sup>(2)</sup>.

#### مفهوم الأسلوبية عند المحدثين

سار لعاد لعرب المحدثون في المصحح الأسلوبي، وقد تعرفوا على لأسلوبية العربية، فكان توجههم نحو القديم محاولة لاستكشاف معاني لأسلوبية الحديثة في المصطلح القديم، ومن جهة أخرى يقدم كثير من العرب الذين كتبوا في لأسلوبية تعريفهم لها مرتبًا بالنظر إليها من خلال الزاوية لعربية<sup>(3)</sup>، ويظهر أني الأسلوبية على أنها علم مسحدث ارتبطت شأنه لتحقيقه بالدراسات النفسية النوعية، وهي الدراسات النوعية النفسية التي ظهرت بوضوح في مصالّح القرن التاسع عشر<sup>(4)</sup>. يقول إبراهيم عبد الجواد: "ولم مع صحفي نشأة الأسلوبية يكمن في التطور الذي لحق الدراسات العربية، وتكاد الدراسات العربية تجمع على أن نشأة الأسلوبية ترتبط بربط وثيق بهذا التطور، وتعد أساس الدراسات الأسلوبية. وإذا أمّا بأن لأسلوبية جاءت وليد التطور الذي لحق العلوم الثلاثة: المقد والملاعة والذعة، فإننا يؤكد أن نشأة الأسلوبية لعوية، ولا سيما التطور في مجال

(1) المصدر نفسه: ص 11

(2) يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ص 39. ويظهر: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه ص 61

(3) يظهر يوسف أبو العدوس، الأسلوبية، الرؤية والتطبيق دار الميرة عمان - الأردن 2007م: ص 27

(4) شكري عياد النعم والإبداع: مبادئ علم الأسلوب العربي: 1988م: ص 33

الدراسات الأدبية<sup>(1)</sup>. ويرى أحمد درويش أن كلمة (أسلوبية) قد وصلت إلى معنى محدد في أوئل القرن العشرين، وهو محدد مرتبط بشكل وثيق بأبحاث علم اللغة<sup>(2)</sup>.

ويرى السحت أن التسليم بتأثير التطور الذي حصل على الدراسات اللغوية، لا يعني أن تكون ملامح الدراسات الأسلوبية قد كان لها جذورها في الدراسات العربية وإن لم تحمل هذا الاسم. وقد اتجه باحثون عرب إلى صميم ليرث عربي لاستيفاق النصوص التراثية بمفهوم الدراسات الأسلوبية من قبل لإقرار بُعد التاريخي لها. «وتأكيد أصالة البحث الأسبوبي عند العرب، والكشف عن صلة الرحم بين الأصالة والحداثة»<sup>(3)</sup>، وأنوا بتأثير إيجابية.

#### أ - أحمد الشايب

عرف الشايب الأسلوب تعريفات مختلفة، دارت حول محاور ثلاثة: من كلام، وطريقة الكتابة، ولصورة النقطية التي يعبر بها عن نمطية<sup>(4)</sup> ويلاحظ أن تعريفه جمع بين الفن والطريقة والصورة، وهي عناصر تشرت في تعاطها عناصر ثلاثة، هي: المشي للأدب، والمتلقي له، والأدب نفسه<sup>(5)</sup>.

#### ب - عبدالسلام المسدي

عرف الأسلوبية انطلاقاً من محاور ثلاثة: المحاطب (صاحب

(1) إبراهيم عبد الله عبدالجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث. وزارة الثقافة: عمان - الأردن: ص 21 - 22.

(2) أحمد درويش: الأسلوب والأسلوبية، مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه: فصول: المجلد الخامس، العدد الأول: 1984م: 61.

(3) إبراهيم عبد الجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 47.

(4) يوسف أبو العباس: الأسلوب، البروزة والنصق: ص 26 ونظر كتاب الأسلوب، لأحمد الشايب.

(5) سباني لاحقاً الحديث عن هذه العناصر الثلاثة، عند تناول مفهوم الأسلوبية العربية، وهذه العناصر تركزت عليها الدراسات الأسلوبية الحديثة، وقد كان هناك شبه توافق بين الفارسي العرب عليها، مثل: المسدي، وشكري عباد بنظر إبراهيم عبدالجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 40.

الأدب)، والمحافظ (متلقي الأدب)، والخطاب (النص الأدبي). وقد كان تعريفه مطلقاً من تعريفات الغربيين للأسلوب. فقد كانت تعريفاته للأسلوبية محدثة إلى مصدرها العربي ورحابها الأدبي عروفاً ويضئ في دلت اتصالاً سادياً وأدبياً كمطلقه لتعريف الأسلوبية<sup>(1)</sup>، حيث جاء تعريفها لديه بأنها: «علم تحليلي تجريدي، يرمي إلى إدراك الموضوعية في حفل إنساني عبر مسح عقلاسي يكشف النضج التي تجعل السلوك الأنسي د مفردات عمودية»<sup>(2)</sup> كما نلاحظ على النصبة التي صاغ بها المسدي تعريفه، فهي مليئة بالزخم المعرفي والعمق الفلسفي، ما يستوجب البحث عن معجم يفسر كل كلمة في التعريف<sup>(3)</sup>.

#### ت - منذر عياشي

إد عرّف الأسلوبية بأنها: «علم يدرس اللغة ضمن نظام الخطاب، ولكها - أيضاً - علم يدرس الخطاب موزعاً على مبدأ هوية الأجاس؛ ولذا، كان موضوع هذا العلم متعدد المستويات، مختلف المشارب والاهتمامات، متنوع الأهداف والاتجاهات»<sup>(4)</sup> ونزعم من الملاحظة الظاهرة على تعريف

(1) هذا تأكيد على دور اللسانيات في توجيه الدراسات الأسلوبية، وهي من نتائج (دي سومير) الذي أثر في المدارس اللغوية، وفي طريقة نظرتها إلى اللغة. ينظر: برهان حسن في اللسانيات وسحر النص دار المسرة - عمان - الأردن 2007م: ص22، وما بعدها. وينظر: سامي حياينة: التفكير الأسلوبية رؤية معاصرة في التراث القدي والبلاغي، في ضوء علم الأسلوب الحديث. عالم الكتب الحديث، جداراً للكتاب العالمي: عمان/إربد - الأردن: 2007م: ص12 وما بعدها

(2) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسني في نقد الأدب: الدار العربية للكتاب: ليبيا - تونس: 1977م: ص33

(3) ربما لم يعب ذلك من يال المسدي، إذ أعقب كتابه نفسه، ملحقاً بالمصطلحات، معرفاً بكل مصطلح، وقد وضع في موقعه في النص نجمة تشير إلى الكلمات التي ترجم لها في ملحق المصطلحات

(4) منذر عياشي: الأسلوبية وتحليل الخطاب: مركز الإنماء الحضاري: 2002م ص27

العياشي للأسلوب مركزاً على عنصر الخطاب، إلا أنه لا ينفي تعدد مستويات الأسلوبية.

وإنني إذ أكتفي بهذه الرؤى العربية، لا يعوتني أن أشير إلى أن الرواد العرب في تعريفاتهم كانوا يقتربون من الطرح العربي، بصورة توحى بشيئ، ولا يعيبهم هذا في شيء، بل كانت ثقافتهم واطلاعتهم على ما استجد في الساحة الغربية على مستوى الدراسات اللغوية، واللسانية، والصوتية، وسعدية، حافزاً إلى العودة إلى التراث العربي الأصيل، انطلاقاً من نحن المرفف، الذي تلمس في هذا الواقع الجديد، روح الأباء والأجداد، الذين أرسو دعائم علومهم، والبلاغة، وإن لم يسجنهم ساريح المعاصر باسمهم. فكان الجهد في البحث في بطون التراث مجدياً، حين أثبتت الدراسات وجود ملامح الدرس الأسلوبي عند النقاد العرب القدماء.

والموضوعية العلمية تستوجب أن يعطى كل ذي حق حقه، وعليه فلا بد من ذكر الجهود العربية في مجال علم الأسلوب، أو الأسلوبية، فالتاريخ لا ينكر بصمهم في لأبحاث الأسلوبية، وقد كانت مؤلفاتهم، ومشورتهم رافداً ومرجعاً من مراجع الدراسات الأسلوبية

#### مفهوم الأسلوبية عند العرب

قد افترن مفهوم الأسلوبية عند العرب بصراع إشكالية التعريف، ولعل ذلك يعود إلى «مدى رحابة المبادئ التي صارت هذه الكلمة تطلق عليها»<sup>(1)</sup>، إذ قدمت إحدى النشرات «السيوعرية» حول اندر ساب لأسلوبية في ميدان اللغات برومسية ما يفرب من (أنف وحسمته) عوان<sup>(2)</sup>

ويضاف إلى أسباب صعوبة تحديد مفهوم الأسلوب عند العرب، أن الباحثين قدموا هم أنفسهم تعريفاتهم للأسلوب بصورة متباينة، تجاوزت

(1) يوسف أبو العباس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق ص 35

(2) شكري عباد: اتجاهات البحث الأسلوبي، دراسات أسلوبية، اختيار وترجمة وإضافة، دار العلوم للطباعة والنشر، الرياض: 1985 م ص 84



الثلاثين تعريفاً، في بعض الأحيان<sup>(1)</sup>. بالإضافة إلى كون بعض الدراسات الغربية، لا تكشف بطبيعتها عن مفهوم الأسلوب، بل يُترك ذلك للدارس ليستخلصه من خلال جملة من المعطيات، التي يشتمل عليها المنهج المتبع في تحليل الخطاب الأدبي<sup>(2)</sup>.

وردت «الأسلوبية» في بعض الأجيال هي «Style»، وهي مشتقة من الأصل اللاتيني الذي يعني: القلم<sup>(3)</sup>، فإن طبيعة الفلسفة الغربية هي التي ساهمت في نشوء التيارات في الموقف، لتعبر عن الأسلوبية.

فقد ورد في الموسوعة الفرنسية «Encyclopaedia Universalis» أنه: «يمكن استخلاص معنيين لكلمة أسلوب، ووظيفتين: فمرة تشير هذه الكلمة إلى نظام وسائل واتقواعد المعمول بها، أو المخترعة، والتي تستخدم في مؤلف من المؤلفات. وتحدد - مرة أخرى - خصوصياته، وسمة مميزة، فامتلاك الأسلوب فضيلة». وأضافت الموسوعة: «بإدراكنا الاهتمام بالنظام وقدمناه على الإنتاج، فإننا نعطي الأسلوب تعريفاً جماعياً، ونستعمله في عمل نفسي، ونجعل منه أداة من أدوات التعميم، مما إذا كان الأمر على العكس من ذلك، وأولينا انتهاك النظام، ونجديد، وبقراءة اهتمام، وبإدراكنا أن أسلوباً، حيث، تعريفاً فرداً، وسد إليه وظيفة فردية. ولكن كل هذا يقود إلى التفكير فيه، كذلك، على أنه سمة مميزة ونظام ذاتي<sup>(4)</sup>».

ومن طرحه الموسوعة الفرنسية، يسعى لتعريف إدراك أمرين: الأول منه لأسلوب، وثاني الأسلوبية وهذا يطرح دفعة مدي عمق الإشكالية لتعريفه بمفهوم الأسلوب، حتى تعممت النظرة منه، ما أدى إلى تحويله من مجرد جزء يعمل لحساب علوم أخرى، إلى أن بات علماً له نظرية ايستيمولوجية تحدد أصوله العلمية، ونظريته المعرفية.

(1) صلاح فضل: علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته - لهجة المصرية العامة للكتاب، ط2 1985م. ص73.

(2) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث. 38

(3) يوسف أبو العباس: الأسلوب، الرؤية والنقد، ص35

(4) مندر عباسي: الأسلوبية وتحليل النصوص ص31

ويمكن اختصار التعريق بين الأمرين من خلال أن علم الأسلوب يبحث في الأصول المتشعبة في درجات الأسلوبية، بينما يمثل الأسلوبية مسجع التطبيق الذي يسير وفق ما أصله علم الأسلوب<sup>(1)</sup> وهذا يشابه تمامًا ما يعرف في الدراسات الشرعية، إذ يوجد علم أصول الفقه، وعلم الفقه.

وقد أحس شارل بالي باحتمال الخلط بين المفهومين، ففرق بينهما على النحو الآتي<sup>(2)</sup>:

فأما الأسلوب: «تصجر الطاقات التعبيرية الكامنة في صميم اللغة بحروجها من عالمها الافتراضي، إلى حيز الوجود الدعوي». أي: الأسلوب هو الاستعمال ذاته. وأما الأسلوبية: فتهدف إلى «إقامة ثست لجملة من الطاقات التعبيرية الموجودة في اللغة بقوة»<sup>(3)</sup>، وأن هذا التعريق بين المصطلحات، هو كما ذكرت، جاء نتيجة الصراع على تعريفات هذا العلم لجديد، في سقلاله كعلم نه أركانه وأصوله، النقدية في نظفاته وملاححه في الدرس العربي القديم.

وقد تعددت الجهات التي نظر منها الغرب إلى مفهوم الأسلوب، في ثلاثة محاور<sup>(4)</sup>:

#### 1 - تعريف الأسلوب من خلال صاحبه

إذ تعتمد الأسلوبية في تحليله، معتقد الكاتب، ونظرفته إلى القصايا،

(1) يوسف أبو العباس: الأسلوبية، الرؤية والتطبيق، ص 37 وما بعدها

(2) بالي: الساني سويسري (1865 - 1947) اخص باللمة السنكرية واليوبية، وتنسب على يد سويسر. يعد رائد الأسلوبية التعبيرية، وهو من أرسى قواعد علم الأسلوب الحديث العربي. من مؤلفاته: مصف الأسلوبية العربية. اللغة والنحبة: يظر: عبدالسلام المدي: الأسلوب والأسلوبية، ص 188

(3) عبدالسلام المدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسي في نقد الأدب ص 85

(4) يظر: عبدالسلام المدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل ألسي في نقد الأدب ص 29 وما بعدها

وانفعالاته. وهذا التصور هو الأسبق والأوسع انتشاراً<sup>(1)</sup> وفي هذه الراوية تنشق المفاهيم الآتية

- 1 - الأسلوب هو «قوام الكشف لمعط التفكير عند صاحبه»<sup>(2)</sup>.
  - 2 - «الأسلوب هو الإنسان عيه»<sup>(3)</sup>.
  - 3 - الأسلوب هو: «اختيار أو انتقاء يقوم به المحاطب لسمات لغوية معينة، تعرض التعبير عن موقف معين»<sup>(4)</sup>.
- ويمكن القول بأن «هذا المسحى في تحديد ماهية الأسلوب هو بمثابة المعيار الدلالي لمحتوى الرسائل المبلغة»<sup>(5)</sup> وقد علق أحمد الشايب هذا المعيار حيث عدّ أن «الصورة اللفظية التي هي أول ما يُلقى من الكلام، لا يمكن أن تحب مستقلة، وإنما يرجع انفصل في بعضها المعنوي الطاهر إلى بعض آخر معنوي، انتظم وتأنف في نفس الكاتب، أو استكنه، فكان بذلك أسبوعاً معوياً، ثم تكون التأليف المعطى على مثله، وصار ثوبه مدي به، أو جسمه، إذا كان المعنى هو الروح»<sup>(6)</sup>.
- وتجدر الإشارة بأن هذه النظرة كانت وليدة نظرية «بيفون، Buffon»<sup>(7)</sup>

(1) عدنان علي رضا محمد المحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية، دار المعنوي للنشر والتوزيع 2003م ص 65

(2) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، معو بديل ألسي في نقد الأدب ص 60.

(3) المصدر نفسه: ص 63

(4) إبراهيم عبدالجواد: الانتعاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 41

(5) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، معو بديل ألسي في نقد الأدب، ص 60

(6) أحمد الشايب: الأسلوب، دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية: ط 6 1966م: ص 40

(7) بيوفون: اعلم في الصعوبات، وأدب في انوف نفسه عاش بين سني 1707 1788 أهم كثير بعينه انعمه التي كتب بها الآثار بعده. من برر مؤنعه مقالات في الأسلوب، يظفر. عبدالسلام المسدي الأسلوب والأسلوبية دار الكتاب الجديدة. بيروت ط 5 2006 ص 190

لبي تنص على أن «المعاني وحدها هي المجسمة لجوهر الأسلوب فما الأسلوب سوى ما نضفي على أفكارنا من نسق وحركة»<sup>(1)</sup> ثم كد فلوبيير<sup>(2)</sup> هذ النوحه. مضئف من نظريه شعور. كما يرى هذ بصير هذ الرأى عبد بروست<sup>(3)</sup> ومونان<sup>(4)</sup> كما أن نظرية ستاروبفسكي، إذ حدد ماهية الأسلوب بكونه اعتدالاً وتوازناً بين دائية التجربة ومقتضيات التواصل<sup>(5)</sup> وقد سارت على هذ المفهوم مجموعة من نقاد العرب نذكر منهم:

### 1 - دراسة يوسف اليوسف، في كتابه: «مقالات في الشعر الجاهلي»

بعد انطبق في قراءته لمعلقات الشعر الجاهلي من ثنائية «صورة والأسلوب»، وانتهى إلى «نقض ما درج عليه كثير من النقاد، من أن الصورة اقحة حرجي على الشعور، يمكن أن يصل قسماً دحله ومستقلاً عنه مفاً، أو

(1) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السبي في نقد الأدب ص 61

(2) فلوبيير «كتب فرسي (1821 - 1880) حاول وصف النفس البشرية في تعديتها ونسريته في الكتابة كتلخص في اعتباره أن العبارة كلما قاربت الفكرة التصقت بها، وكلما التصفت بها ارتفعت جمالاً من أبرز مؤلفاته: «مدام بوعاري (1857) «والترية العاطفة (1869)». ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ص 198

(3) بروست: «أديب فرسي (1871 - 1922) تعامل في الشعر أولاً فشره: الملذات والأهام (1896م)، وحلّت به نكبات صحية وعائلية، فانطوى على ذاته ولاد بالأدب، فكتب. «في البحث عن الرمن الضائع» وهي محاولة من ورسته عبر حياء تجربته الإشائية بغية إدراك جوهر الواقع المدفون في حبيب «لاوعي» ينظر عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص 189

(4) مونان «فرسي ولد سنة 1910م، وهو لساني ناقد. تعد مؤلفاته مداخل إلى قضايا اللسانيات العامة والمختصة. ومن تلك المؤلفات: «المشاكل النظرية في الترجمة (1963م)، «منايع اللسانيات (1968م)، «منايع علم الدلالات (1972م)» ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص 202 - 203

(5) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السبي في نقد الأدب ص 70 وينظر عثمان علي رضا محمد السحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية: ص 65

يمكن أن يحتوي نتاجه فيه، حتى وإن ذات داخل ألباه وحلاياه<sup>(1)</sup> ويقرر اليوسف في النهاية أن: «الصورة كملبة شعورية تعدو مرآة تنصص فيها لحاجه لي يمشي شعور، إلى حد أنها تُكوّن، وتحليلها أدن، أسلوب لعرر لدت واستارها؛ لأن الشاعر يعض ذاته عبر الصورة»<sup>(2)</sup>.

## 2 - دراسة لطفي عبدالبديع، في كتابه «التركيب اللغوي للأدب»

حيث قرر «بعد تحليل نوعية العمل الأسلوبي، أن الخصائص الأسلوبية في الخطاب ليست صيغاً تالية يؤتى بها للتربين والتحسين، وإنما هي جوهرية، لا تتحقق المادة الإنسانية إلا بها. فالأسلوب، أو ما يسميه بـ«الذعة الشعرية» ليس من قبيل المعاني الثانوية، التي تطرأ على لمعدي الأور، ولا من قس «الأفكار»، التي تهبط على الأنداز كما تهبط الروح إلى الجسد»<sup>(3)</sup>.

ولا يتوقف الأمر عند هذا الحد، بل هناك دراسات عربية حديثة نهلت من هذا المومهوم، وجاءت في اتجاهها متوافقة مع الطرح العربي في هذا المصمار. فأذكر منها على سبل المثال، لا الحصر، دراسة أحمد الشايب «الأسلوب» التي تعد أول دراسة عربية في الأسلوب<sup>(4)</sup> كما وردت إشارات

(1) عبدالسلام المسدي. الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السني في نقد الأدب ص 67

(2) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي مشورات وزارة الثقافة والإرشاد ايقومي: دمشق: 1975م؛ ص 195 - 196. وينظر: عبدالسلام المسدي الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السني في نقد الأدب: ص 67 - 68

(3) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل السني في نقد الأدب ص 68. وينظر لطفي عبدالبديع. التركيب اللغوي للأدب، بحث في علقة الذعة والأسلوبية: القاهرة، 1970م ص 89

(4) فعلا عن د. مصطفى محمد السعوي، في إحدى محاضراته في مساق لاندات الحديث في المقد الأدبي لطلبة الماجستير في كلية أصول الدين جامعة رعد ر الأردن الفصل الثاني 2007/2008م. ونظر كتابه: النقد الأدبي حديث 2006م

في كتب مثل "في فلسفة النقد" لركي نجيب محمود، و"اللغة والإبداع" لشكري عياد، وغيرها<sup>(1)</sup>.

#### ب - تعريف الأسلوب من خلال متلقيه

تبحث الأسلوبية في هذا المحور عن القوة الناتجة من الأسلوب، إذ تشكل ضاعطاً على المتلقي فتحرك توازعه<sup>(2)</sup>. ومعناه البحث عن الشعرات التي تثير المتلقي وتجذب انتباهه، والأسلوب بنظر إليه من هذه الزاوية على أنه قوة ضاغطة على المتلقي، وتحلل هذه القوة إلى جملة من لعاصر، أبرزها فكرة التأثير، وفكرة الإقناع، وفكرة الإمتاع<sup>(3)</sup> وذلك أن هذا المفهوم يعطي دوراً كبيراً للمتلقي كركيزة من ركائز عملية لتوصيل للإبداع الفني، إذ أصبح المتلقي د رتبة رفيعة المستوى يوري رتبة المبدع للنص الأدبي<sup>(4)</sup>.

وقد كان من العربيين من أصحاب هذا الرأي كل من<sup>(5)</sup> ريفاتير<sup>(6)</sup>،

(1) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 101، وما بعدها

(2) عبدان علي رضا محمد السحوي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 66

(3) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 42. ويشرح: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بدل ألسي في نقد الأدب، ص 77

(4) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 41 - 42

(5) عبدان علي رضا محمد السحوي، الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 67. وينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 41، وما بعدها

(6) ريفاتير: «أستاذ في جامعة كولومبيا، أهم جامعات نيويورك، اخص بالدراسة الأسلوبية منذ مطلع العقد الخامس. أبرز مؤلفاته: «محاولات في الأسلوبية البيوية». ينظر: عبدالسلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، ص 194

وهو أبرز رواد هذا الاتجاه<sup>(1)</sup>، وأندريه جيد<sup>(2)</sup>، وستاندال<sup>(3)</sup>، ورومان جاكسون<sup>(4)</sup>

### ت - تعريف الأسلوب من خلال النص

إذا تعتمد الأسلوبية في هذا النوع، على الرسالة، وإشارات النص ورموزه، كما يمكن تعريف مفهوم الأسلوب وفق هذا المحور كما يأتي:

- 1 - «الأسلوب هو الاستعمال ذاته»<sup>(5)</sup>.
- 2 - الأسلوب توافق عمليتين: اختيار المتكلم لأدواته التعبيرية من الرصيد المعجمي للغة، ثم تركيبه لها تركيباً تفتضي بعضه قوانين النحو، وتسمح ببعضه الآخر سبل التصرف في الاستعمال. أي: «تطابق لجدول الاختيار على جدول التأليف»<sup>(6)</sup>.
- 3 - «الأسلوب انحراف عن نموذج آخر من القول، ينظر إليه على أنه نمط معياري»<sup>(7)</sup>.

- 
- (1) إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث، ص 42.
- (2) أندريه جيد: «أديب فرنسي (1869 - 1951) عالِم في عدة مؤلفات قضى بها الجس والأخلاق وقضايا المكر تجاه وضع الكائن البشري، من مؤلفاته: «غداء الأرض - 1895»، ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص 193.
- (3) ستاندال: «أديب فرنسي (1783 - 1842) تفتى بحساسية الجمال، وصور عبثية المواضع الاجتماعية»، ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ص 195.
- (4) جاكسون: «وُلد في موسكو سنة 1896، واهتم من سنه الأولى باللغة والديجات، والمثلوكلور. لديه منطلقات في علاقة الدراسة الأنية بالدراسة الرمائية، كما بحث في لغة الأطفال، وفي هاهات الكلام، من أبرز مصنفاته: (محاولات في المسانيات العامة - 1973م)» ينظر: عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية ص 192.
- (5) ينظر: تعريق نالي بين الأسلوب والأسلوبية. ص 8 من هذا البحث.
- (6) عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية، نحو بديل أنسي في نقد الأدب ص 92.
- (7) إبراهيم عبد الجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ص 45.

وبذلك يمكن القول بأن هذا المذهب قد انطلق من مفهوم اللغة عند سوسير، فسوسير قسم اللغة إلى قسمين: اللغة في حالة السكون، قبل الاستخدام، واللغة في حالة الاستخدام. وفي حالة الاستخدام تنقسم اللغة إلى قسمين: الخطاب العادي، أو النعمي، والخطاب الأدبي، الذي يحمل الأسلوب<sup>(1)</sup> وهذا الطرح الذي قدمه سوسير، من تفريق بين اللغة كنظام علم، واللغة كأداة مستعملة بين الأفراد، أدى إلى القول بأن اختلاف السمات لأسلوبية نص يرجع إلى اختلاف استعمال الأفراد لنمط<sup>(2)</sup> كما أن الأسلوبية في هذا الاتجاه تدرس «العلاقة بين الوحدات المختلفة للنص: النحوية، والصرفية، والمعجمية، التي تشكل البنية العامة للنص»<sup>(3)</sup>.

ربما أن هذا الاتجاه قد حصر اهتمامه بالنص، وعده معرولاً كل العمل عن الكاتب، فقد حدد غايته في أن يكون اتجاهًا وصفيًا، فذهب في طريقين:

1 - الطريق الشكلي: الذي يحصر النص في لغة، ولا يفصل بين الشكل والمضمون، وهؤلاء هم من يطلق عليهم الشكليون<sup>(4)</sup>.

ورائد المدرسة الشكلية هو: رومان جاكسون، الذي وضع نظريته اللسانية، التي حدد فيها ست وظائف للكلام مطلقًا من نظرية الاتصال، أو الإخبار، ومن جهار التخاطب الذي يتألف من ستة عناصر، يؤدي كل منها وصفه<sup>(5)</sup>

(1) عبدان علي رضا محمد النحوي الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 66

(2) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 24

(3) عبدان علي رضا محمد النحوي: الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 66

(4) المنصور به: ص 66

(5) عبدان علي رضا محمد النحوي. الموجز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 70



المرسل إليه ← وظيفته: المهم	المرسل ← وظيفته: التعبير
الوسيلة ← وظيفتها: المل	السياق ← وظيفته: المرجع
الرسالة ← وظيفتها: الإثراء	الرمز ← وظيفته: تأكيد نصوص
والشعر	الطرفي: المحاص

2 - الطريق البنيوي: اندي حمل اسم الأسلوبية السبوية، التي تطلق من يمدن بأن الأسلوب «تصميم» (Connotation) بمعنى أن كل سمة لغوية، تتضمن في ذاتها قيمة أسلوبية معينة، وأنها تستمد قيمتها الأسلوبية من بيئة النص، وهذه القيمة قابلة للتغيير بتغير البيئة التي توجد فيها<sup>(1)</sup>.

ولعل رولان بارت<sup>(2)</sup> هو الرائد السبوي النقدي، غير أنه ليس الوحيد في هذا المضمار، حيث وجدت دراسات في الأسلوبية السبوية متعددة منها: كتاب ريفاتير «مقال في الأسلوبية السبوية».

وقد ترجم عبدالسلام المسدي منتجيات من تعريف الأسلوب تضمنت حملة من التعريفات كان من بينها ما يلقي مع الاتجاه الأسلوبي السبوي في كتابه «الأسلوبية والنقد الأدبي»، مسجدة في تعريف الأسلوب «حيث عرفه عدد كثيرين منهم: جورج موغان، وشيتر، وستارويسكي، وغيرهم<sup>(3)</sup>، ومن الدراسات العربية لهذا المذهب:

أ - دراسة عدنان حسين قاسم «الاتجاه الأسلوبي السبوي في نقد الشعر العربي»:

إذ تحدث في كتابه هذا عن نشأة النقد الأسلوبي السبوي وتطوره مع تطبيقات على نماذج من الشعر العربي<sup>(4)</sup>

(1) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 180

(2) بارت: «قرسي»، ولد سنة 1915م، اهتم بالنقد الأدبي، وعمل على إرساء قواعد نقد حديث. حتم معلم النص، وعلم العلامات من مؤلفاته. مدرجه بصر في الكتابة (1953) فصول في علم العلامات (1964) ولغة النص (1973). ينظر عبدالسلام المسدي: الأسلوب والأسلوبية: ص 187

(3) إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث: ص 183

(4) ينظر: إبراهيم عبدالجواد: الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث

ب - دراسة كمال أبو ديب «الرؤى المقعقة» من نشر الهيئة المصرية العامة (1986م)

ت - دراسة فؤاد منصور «النقد السيوي الحديث» من نشر دار الجيل، بيروت (1985م).

ويضاف إلى هذه الدراسات، ما قدمه عبدالسلام المسدي، وأحمد درويش، وصلاح فصل، وكتبهم على التوالي: «الأسلوب والأسلوبية»، «الأسلوب والأسلوبية»، «علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته». حيث قدمت في هذه الدراسات ملامح الأسلوبية البنائية، مع إبراز روادها وطرق درستها<sup>(1)</sup>

نسير لنا مما سبق بأن مفهوم الأسلوب، والأسلوبية، من المفاهيم الإشكالية. التي لم تقف عند نقطة محددة، يتنوع على كونه حد عام للأسلوب. حتى كان من العربيين من أطلق فيها عبارة تصف المدى الذي تشكل منه ذلك الإشكال. حيث قال ريتشارد براغوا: «إن الأسلوبية محيرة، مراوغة، كثيرة الغموض والمزلق، سريعة الإغلات من اليد»<sup>(2)</sup>.

#### محددات الأسلوب في الأسلوبية (مبادئ الأسلوبية)

لقد دأب النقاد الأسلوبيون المعاصرون على رصد أساليب الكتاب وتفردهم واختلافهم، الواحد عن الآخر، وانطلاقاً من اعتبار الأسلوب نظاماً لسانياً خاصاً، يسمى النقاد الأسلوبيون إلى وضع محددات تمكن من تمييز الأسلوب الأدبي عن غيره من أساطير الأساليب الإبداعية الأخرى، هذه المحددات هي

#### 1 - الاختصار - 2 - التركيب - 3 - الانزياح.

(1) ينظر: إبراهيم عبدالجواد. الاتجاهات الأسلوبية في النقد العربي الحديث ص 176 وما بعدها

(2) عدنان علي رضا محمد التحوي. الموحز في دراسة الأسلوب والأسلوبية ص 74

## ١ - الاختيار

وهو من أهم مبادئ علم الأسلوب لأنه يقوم عليه تحليل الأسلوب عند المبدع، ويقصد بها العملية التي يقوم بها المبدع عندما يستخدم لفظة من بين العديد من البدائل الموجودة في معجمه باستخدام هذه اللفظة من بين سائر الألفاظ هو ما يسمى «اختيار» وقد يسمى «استبدال» أي أنه استبدال بالكلمة القريبة منه غيرها لمناسبتها للمقام والموقف<sup>(١)</sup>.

ويتصل بهذا المبدأ شيء آخر هو ما يسمى بـ «محور التوزيع» أو «العلاقات المركبة» ويقصد بها تنظيم وتوزيع الألفاظ بمحضرة وفوق فوس الدعة وما تسمح به من تصرف، وهذه العملية هي التي يسميها جاكبسون: إسقاط محور الاختيار على محور التوزيع<sup>(٢)</sup>.

ويفرق الأسلوبيون بين نوعين من الاختيار، الاختيار الأسلوبي وغير الأسلوبي، أما الاختيار غير الأسلوبي، فهو الاختيار المقامي، ويكون مقام إذا كان بين «سمات مختلفة تعني دلالات مختلفة»<sup>(٣)</sup>.

أما الاختيار الأسلوبي فيكون بين «سمات تعني دلالة واحدة»<sup>(٤)</sup>؛ أي يكون بين الإمكانيات المتساوية دلالي وقد سم نحدد أربعة أنماط للاختيار هي<sup>٥</sup>

أ - اختيار غرضه التوصيل، ويمكن أن نجد في النصوص الأدبية نية توصيل المقاصد الجمالية بالإضافة إلى غيرها.

ب - اختيار موضوع الكلام.

(١) ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص 134، وفي الأسلوب والاسلوبية لمحمد اللويحي ص 26

(٢) ينظر الأسلوب والاسلوبية لعبد السلام المسدي ص 135

(٣) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 40

(٤) سعد مصلوح، الأسلوب دراسة لغوية إحصائية، ص 40.

(٥) ينظر، صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئ وإجراءاته، ص 117

ت - اختيار الشعرة «الكود» على مستوى تعدد اللغات.

ث - الاختيار على مستوى الأبية النحوية الحاصلة لقواعد النحو.

## 2 - التركيب

لا يكاد يختلف اثنان بأن سلامة التركيب في جميع نواحيه، معجميًا، وصوتيًا، وصوتيًا، وصرفيًا، ودلاليًا، تستدعي انطلاقه من عملية سابقة عليه، وهي الاختيار، فكلما كان الاختيار دقيقًا يخدم الكاتب والقارئ، حينها يأتي التركيب كذلك؛ إذ «تري الأسلوبية أن الكاتب لا يتسنى له الإفصاح عن حسه ولا عن نظوره للوجود إلا انطلاقًا من تركيب لأدوات ليعويه تركيب بمصفي إلى إقرار الصورة المشورة والاعتداد المقصود»<sup>(1)</sup>، ولا يطبع سبع من الذات عبر العصر من خلال اللعبة، ليحتضنه الفارئ بحرارة<sup>(2)</sup>.

ونقاس عملية التركيب بالرجوع إلى المزاج النفسي للكاتب وثقافته الخاصة، بالإضافة إلى السمات الثقافية لكل عصر، وهي الرقيب الذي يسير الكاتب تحت إمرته حتى يفهم عند المتلقين، «فكل كاتب له مزاجه النفسي وثقافته المتميزة، كما أن لكل عصر سماته الثقافية، ومزاجه نمكري، ومن ثم يختلف أسلوب كاتب عن كاتب، كما يختلف أسلوب عصر عن عصر، أن لموقف وطسعه القول وموضوعه، كل ذلك سوف يفرص بالضرورة أداء يختلف عن أداء، بل إن ذلك قد يكون لدى كاتب واحد»<sup>(3)</sup>، لأنه عاش فترتين رميتين مختلفتين، كما أن ظاهرة التركيب التي لها علاقة تامة بالأسلوب تتحدد ضمن الأداء، من جهة مصدق ديبية خاصة بالكاتب ومزاجه النفسي، وثقافته المتميزة، والموضوع المتناول، وهي التي يفرص عليه لا محالة توظيف مفردات وتراكيب خاصة به، انطلاقًا مما سلف ذكره،

(1) الأسلوبية وتحليل الخطاب/ نور الدين السد، ص 189

(2) ينظر: الأسلوب بين التراث البلاغي العربي والأسلوبية الحديثة/ د. محمد بلوحي، بحث منشور في: [www.uqu.edu.sa](http://www.uqu.edu.sa)

(3) البحث الأسلوبي 49

وهذا لن يكون ذا فائدة تواصلية تعويه فيه جمالية، مالم يبق في إطار العصر وخصائصه الثقافية والمكرية والمعموية<sup>(1)</sup>

لذلك استقطبت ظاهرة التركيب اهتمام النقاد الأسلوبيين وذلك باعتبارها «عصب البحث الأسلوبي»<sup>(2)</sup> إذ بها يحقق الخطاب الأدبي انسجامه وتكامله، وتسبق عملية التركيب عملية الاختيار، ومن التلارم بين العمليتين يتولد الأسلوب.

ويحدد مفهوم التركيب عند الأسلوبيين بأنه عملية يركب فيها «نقطة» ويؤلف بين العناصر المختلفة لتكوين البناء المعموي»<sup>(3)</sup>، ويتم تأسيس بين لوحات المعموية نوعين من العلاقات، علاقات سياقية أو حضورية تربط بين العناصر المحصورة في السببة ما «يكون لسحاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبية»<sup>(4)</sup>، وعلاقات هيائية أو استبدالية تقوم بينها وبين العناصر العادية المسمية إلى جدولها الدلالي، كما ويرى الأسلوبيون أن «أي تعبير في سبب التركيب بتقديم أو تأخير أو إصهار أو تعريف أو تنكير... بأسس استجابة لنسق ويتطلبه السياق»<sup>(5)</sup>، كما أكدوا أنه نتيجة للارتباط بين التعبير في التركيب اللساني والأسلوب، فإن أي تعبير في التركيب سيعرض معنى آخر تبعاً للاختلاف الحاصل في التركيب<sup>(6)</sup>

### 3 - الانزياح

باب من أبواب الأسلوبية التي تعبد الدارس في الأدب في نحس

(1) ينظر الأسلوب بين التراث اللامي العربي والأسلوبية الحديثة/د. محمد بلوحي، بحث منشور في: [www.uqu.edu.sa](http://www.uqu.edu.sa)

(2) مور الكبي السد، الأسلوبية والتحليل الخطاب، ج1، دار هومة، الجزائر، دط، دت، ص 192

(3) المصدر نفسه: 172.

(4) المصدر نفسه: 170.

(5) المصدر نفسه: 172.

(6) ينظر ملامح المسهج الأسلوبي في التراث العربي - عبد ماهر بجرجاني مودتج - مودتج بن ماصو، رسالته ما حشتر، كلية الآداب وعلوم الإنسانية، جامعة الحاج محضر - مودتج - مودتج، 2011م - 2012م ص 12

المصوِّص وهو «استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصوراً يتصف به من تفرّد وبديع وقوة جذب»<sup>(1)</sup>، وذلك نتيجة «انحراف الكلام عن مسه المألوف، وهو حدث لعوي، يظهر في تشكّل الكلام وصياغته، ويمكن بواسطته التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي، بل يمكن اعتبار الانزياح هو الأسلوب الأدبي ذاته»<sup>(2)</sup>، ويسمى بـ«كون» (حجة الانتظار Deceived expectation)<sup>(3)</sup>

ويصح مفهوم الانزياح على يد الناقد الفرنسي (جورج كوهن)، وفضل فيه في كتيبه (سنة اللغة الشعرية) و(اللغة العبي)، إذ شكّل هذه الظاهرة عبء جوهر العممية الشعرية، وهي «شرط ضروري لكل شعر»<sup>(4)</sup>، ويرى (كوهن) أن الشعر انزياح عن المعيار، الذي هو الشر «فتعتبر القصيدة انزياحاً عنه»<sup>(5)</sup>، ولأن الأسلوب انحراف فردي بالقياس إلى قاعدة ما<sup>(6)</sup>، أي طريقة في الكتابة خاصة بواحد من الأدباء<sup>(7)</sup> فيكون الانزياح حينئذ مسوَّب للأسلوب وهو «كل ما ليس شائعاً ولا عادياً ولا مطابقاً للمعيار العام المألوف»<sup>(8)</sup>.

وقام كوهن ببيان كيفية حدوث الانزياح في النص الشعري، إذ قل: «الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بنائها على مستوى أعلى، إذ يعقب النقص الذي تسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى... والجانب الأساسي هو المرحلة السالبة»<sup>(9)</sup>، لأن هذه المرحلة شرط ضروري للمرحلة الثانية<sup>(10)</sup>.

(1) وظيفة الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية: عصام قصبجي، وأحمد محمد ويس، مجلة بحوث جامعة حلب، سلسلة الآداب والعلوم الإنسانية، ع28، 1995 39

(2) الأسلوبية وتحليل الخطاب، نور الدين البد. 179

(3) لأسبويه ولأسبويه عند الإسلام اسدي 164

(4) به عنه لشعريه 20

(5) به عنه لشعريه 15

(6) ينظر مصدر عنه 16

(7) مصدر عنه والنصحية نفسها

(8) المصدر نفسه والنصحية نفسها

(9) المصدر نفسه والنصحية نفسها

(10) ينظر: المصدر عنه والنصحية نفسها

فمنهم من قوله هذا أن الشعرية عند عملية ذات اتجاهين متعاكسين ومتزامين، وهما: الانزياح وبمع، وتكسير البنية وإعادة بنائها، فهي عملية التآرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة وهي التي تسمح الخطاب الأدبي خصوصيته الشعرية<sup>(1)</sup>.

إذن يمكن القول بأن العملية الشعرية عند (كوهن) تمرير حلتين:

**المرحلة الأولى:** ويتم فيها الدور السلبي (بتكسير القواعد الصارمة)، ويعد لعبة فيها وضيقها التواصلية، وتدخل في دائرة اللامعقول إذ تربط بين الدوال والمذلولات علاقة التناهر وعدم الملاءمة، ولكي تحقق القصيدة شعرتها يعني أن يكون دلالتها مفهومة أولاً، ثم يتم العثور عليها، وذلك كما في وعي القارئ<sup>(2)</sup>.

**المرحلة الثانية:** ويتم فيها الدور الإيجابي بإعادة بناء تلك القواعد بصوره جديدة، وذلك عن طريق تصحيح المنطقي وتأويلاته، وهذا الدور يقي اللعبة الشعرية من اللامعقول ولكي لا يفقد الشعر «انتماء» إلى اللعبة<sup>(3)</sup>، فلا بد من وجود عناصر خلمية، على الرغم من هيمنة ما يسميه ياكوبسون «بوضيعة شعرية»<sup>(4)</sup> وذلك لعرض عدم الوصول إلى الانعلاق التام ومن ثم توصيل الرسالة.

فترى أن (كوهن) يعطي الدور الأهم للمبدع (الشاعر)<sup>(5)</sup> - وهو دور

(1) ينظر: شعرية الخطاب الأدبي، علاء المتدلاوي، مجلة الموقف الأدبي، ع414، دمشق، تشرين الأول 2005، ص4

(2) بنية اللعبة الشعرية: 173.

(3) لأستوسه في العهد العربي الحديث موراندر، ص 149، علا عن شعرية لاريح أمية الرواشدة: 30.

(4) ينظر: لعبة الشعرية، ياكوبسون: 78، واللغة المعيارية واللغة الشعرية: يان موكارووسكي، تر. ألفت كمال الروبي، (بحث): 42 - 44

(5) ملاحظ أن كوهن في هذه النقطة يلتقي مع التراث العربي المتمثل بالمحافظ وابن حيي و... نهم في موضوع (شعاعه العرسه) أو (الإقدم)، إذ يشوه فيها شعاع بركوب الضرورات دون الحرف كالمارس الشجاع الذي يركب العرس بدون =

سلبى - إذ يقوم فيه المبدع بتكسير بنية اللغة، وحلحلة العلاقات والقواعد الصارمة، لأنها هي المرحلة الضرورية الأساسية التي تعقب المرحلة الثانوية التي هي نتيجة، إذ يقوم المتلقي فيها ببناء العلاقات بين الدال والمدلول من جديد وبصورة غير مألوفة ولافتة للنظر، وكل ذلك في فضاء حر تحكمه الإرباحات في كافة المستويات: التركيبية والدلالية والصوتية.

فنستخرج من السابق أن الإرباح تعبير يخرج عن المألوف في ترتيب تراكيبه وصياغة صوره، خروجاً إبداعياً مقصوداً، يهدف إلى البناء من خلال الهدم، وإلى إمدحاه ولعب الأنظار من خلال الحقن وترك المألوف، وهو مجموعة من نمادى وأنيم الحداثية التي تسعى لها المدع في حظه الأدبي عامة والشعري خاصة لإكساب هذا الحطاب التميز والنفرد والبعد عن الأساطير التعبيرية في النصوص الأخرى، إذ إن الإرباح بهذه نصوره هو "كأنه لجروح عن سلفه اللغة وتكرار تمظهراتها والذحول في ممك حربه لكلام ويد عينه، إنه انتقاد الحطاب من جماعية الناس وبلاده لأساليب إبي فردية فعل انتكس، وحبويه الأسلوب، وهو امتلاك المهر لسلطته في مقدس هيمه المرجع، وهو انتقاد بلغة الشعر إلى حير الدهشة والمدجاء في عبر عنها النقد العربي القديم مبكراً بمصطلحات الشجاعة، العدول، الائتفات، الإعجاز، الإقدام على الكلام"<sup>(1)</sup>.

#### الانزياح في تاريخ الفكر النقدي عند الغربيين

على الرغم من كون مصطلح الانزياح حديث الشأ، ولكن ثبت من مفهوم الانزياح ترجع أصوله إلى أرسطو وإلى من تلاه من البلاعيين والنقاد، فهذا أرسطو قد مير بين اللغة العادية (المألوفة) وأخرى غير

= لجام، يقول الناحض: «وللعرب إقدام على الكلام، ثقة بهم أصحابهم منهم»  
[الحيوان: 32/5]

(1) نظرية الانزياح: من شجاعة العربية إلى الوظيفة الشعرية، د. فتيحة كحلوش، مجلة العلوم الإنسانية، جامعة فرحات عباس - سطيف - الجزائر، السنة السابعة العدد 43 خريف 2009 ص 19.



مأثورة<sup>(1)</sup>، ويرى أن اللغة الأدبية تنحوي إلى الإعراب وتعددي لعبارة لشاعره<sup>(2)</sup>، وشبه (كوسسليان) (290ب) الخلاف بين النحاة الأدبية والنحاة لمطبخه بخلاف بين حسد متحرك وأحر سادس لا حدة فيه<sup>(3)</sup>

وقد أشار (تودوروف) إلى كون الصورة خرقاً للقاعدة اللغوية<sup>(4)</sup>، وذلك من خلال نظرية (البعد) التي استكشفها (جان كوهن) إذ يقول هذا الأخير في حديثه عن الصورة: «عرفت البلاغة الصور البلاغية منذ القديم، معتبرة إياها طرقاً في الكلام بعيدة عن الطرق التي تعتبر طبيعية وعادية، أي اعترفتها إرباحات لغوية»<sup>(5)</sup>.

وفي عصر (الماروك) انتشر ما يسمى بـ (اللحن بالكلمات Catachresis) وهو سوء الاستعمال للكلمات، وهو أكثر بعداً من الاستعارة، وبعبارة (جون هوسيكير) عالم (1099م) إلى الأسجيرية، واستشهد عليه بقول سيدني في (أركاديا): (صوت جميل على مسامعه) فهذا مثال لمصطلح بصري طبق على السمع تطبيقاً منحرفاً<sup>(6)</sup>.

وأشار الأب (ديبو) إلى أن العبقرية تنافى مع القواعد الثابتة التي التزم بها مذهب الكلاسيكي، بل أن الحروح على القسوس هو الجوهر في كل في<sup>(7)</sup>.

وقد شاركت في بناء مفهوم الانزياح مدارس واتجاهات متعددة، وعلى الرغم من نمو مصطلح الانزياح عند الأسلوبيين إلا أنهم لم يستقروا به، لكونه مفهومًا عامًا غير محنص بمدرسة واحدة، لذلك فقد شاركت في بناء

(1) ينظر في الشعر، بر إبراهيم حمادة، 177

(2) علم الأسلوب صلاح فصل 20

(3) ينظر صفة شعر، أرمصو، بر شكري محمد عباد 128

(4) ينظر شعرية 40

(5) بنية اللغة الشعرية: 43

(6) ينظر: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 84

(7) ينظر المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والعربيين، شكري محمد عباد

مفهوم الانزياح كل من السريالية والشكلانية الروسية، ومدرسة براغ، ومدرسة السحو التوليدي التحويلي، إذ إن كل مدرسة أخذت بطرف من الأطراف.

وهي زمن الرومانسية اشتهرت كلمة (هيجو): «السحار البلاغة» حرباً على البلاغة المتحجرة التي ترهق اللغة دون طائل<sup>(1)</sup>، ومما يدخل في تاريخ الأسلوب مقوله (بوفون) الشهيرة «الأسلوب هو الرحل»<sup>(2)</sup>، يدعّد لأسلوب إريخا، ومن ثم عدت نظرية في الأسلوب<sup>(3)</sup>.

وأما فاليري (1871 - 1946) فهو القائل الحقيقي لمقولة الانزياح وهو الذي يقول «أن كل عمل مكتوب، كل إنتاج من منتجات اللغة يحوي أثر أو عناصر مميزة، لها خصائص سوف ندرسها، وسأطلق عليها مؤقّتاً وصف الخصائص الشعرية، فعندما يتحرف الكلام انحرافاً معيماً عن التعبير المباشر، أي عن أقل طرق التعبير حماسية، وعندما يؤدي بنا هذا الانحراف إلى لاسبه بشكل ما إلى دينا من العلاقات منميرة عن الواقع العملي لخصائص، ربما نرى إمكانية توسيع هذه الرقعة المنة، وشعر يأساً وصعماً يلدا على معدن كريم نابض بالحياة قد يكون قادراً على التطور والسمو، وهو إذا ما تطور فعلاً وسنجد، يش منه شعر من حيث تأثيره العمي»<sup>(4)</sup>، وفي هذا المجال نقل (جان كوهن) عن (فاليري) عبارة أن الشعر لغة داخل اللغة، ونظام لعوي حديد يبنى على أبقاض من القديم، وبه يتشكل نمط جديد من الدلالة، عن طريق اللامعقولية، إذ إنها هي الطريق المحتملة التي يسعى الشاعر أن يعبرها، إذ ما كان يرغب في أن يحمل اللغة على أن لا نقول ما لا يمكن أن نقوله اللغة العادية أبداً<sup>(5)</sup>.

(1) ينظر إليه اللغة الشعرية 45

(2) مقاب في لأسلوب جورج بوفون، تر: حمد درويش 204

(3) ينظر مدسح لأسه 134

(4) الشعر الصافي، ضمن كتاب: الرؤيا الإبداعية. 20، نقلاً عن: الانزياح من منظور الدراسات الأسلوبية: 87

(5) ينظر: إليه اللغة الشعرية. 129.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.





You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.



You have either reached a page that is unavailable for viewing or reached your viewing limit for this book.